



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym

Author: Magdalena Figzał

Citation style: Figzał Magdalena. (2017). Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Figzał

PRZESTRZENIE MUZYCZNE
W POLSKIM TEATRZE WSPÓŁCZESNYM



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2017

PRZESTRZENIE MUZYCZNE
W POLSKIM TEATRZE WSPÓŁCZESNYM

Prace naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
Nr 3632

Magdalena Figzał

PRZESTRZENIE MUZYCZNE
W POLSKIM TEATRZE WSPÓŁCZESNYM

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2017

REDAKTOR SERII: STUDIA O KULTURZE

DOBROŚŁAWA WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA

RECENZENT:

BARBARA DUTKIEWICZ

Spis treści

Wstęp	7
--------------	---

ROZDZIAŁ I

Muzyka i teatr – rys historyczny

Od syntezy do hierarchii	25
<i>Narodziny tragedii z ducha muzyki</i> , czyli teoretyczne próby powrotu do antycznej jedności sztuk	32
Wagner i <i>Gesamtkunstwerk</i>	39
Muzyka sceniczna w okresie reformy teatru	43

ROZDZIAŁ II

Percepcja muzyki w przedstawieniu teatralnym

Przestrzenie dźwiękowe	55
Muzyka, hałas i cisza	60
O dźwiękowości w teatrze i modelach jej percepcji	63
Muzyczne znaczenia	70
O „języku muzycznym” i jego negacji	72
Muzyka w systemach znaków teatralnych	80

ROZDZIAŁ III

Muzyka i świat przedstawiony

Teatralna fonosfera w dobie nowych mediów	87
Muzyka a fikcja teatralna	96
„Zburzyć logikę muzyczną”: kompozycje Stanisława Radwana w inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego	109
Muzyczne pejzaże przedstawień Krystiana Lupy	138
Kabaretowy żywioł muzyczny w spektaklach Andrzeja Dziuka i Teatru Witkacego w Zakopanem	155
<i>To ostatnia niedziela</i> – songi w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego	170
Covery, mash-upy, remiksy: „umuzycznienie” w spektaklach Jana Klaty	187

ROZDZIAŁ IV

Performatywny wymiar muzyki scenicznej

Od rozumienia do emergencji znaczenia	205
Rytm a materialna obecność ciała	212
Dźwiękowa przestrzeń performatywna	228
Muzyka – ciało – proksemika	239
Zakończenie	251
Bibliografia	257
Spis ilustracji	266
Indeks osób	269
Summary	276
Résumé	278
Zusammenfassung	280

Wstęp

Kiedy muzyka osiąga najszlachetniejszą moc,
staje się kształtem w przestrzeni.

FRIEDRICH SCHILLER,
Listy o estetycznym wychowaniu człowieka

W swym przełomowym szkicu na temat sztuki teatru Adolphe Appia przytacza powyższe słowa Friedricha Schillera, określając je mianem proroczych. Czyni je też punktem wyjścia dla swoich rozważań, które rozpoczyna od gruntownej analizy i określenia funkcji poszczególnych elementów widowiska teatralnego, a kończy sformułowaniem porządkującej je koncepcji „dzieła sztuki żywej”¹. W opozycji do Wagnerowskiej syntezy sztuk, która niewątpliwie stanowiła ważny punkt odniesienia dla Appii, ale też i dla innych reformatorów teatru na przełomie XIX i XX wieku, „dzieło sztuki żywej” opierać się miało na ściśle określonej hierarchii tworzyw scenicznych. W hierarchii tej decydująca rola przypadła muzyce – jako sztuce zdolnej jednoczyć się zarówno z czasem, jak i z przestrzenią. Pomijając w tym miejscu

¹ Zob. A. APPIA: *Dzieło sztuki żywej*. Przeł. L. KOSSOBUDZKI. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i oprac. J. HERA. Warszawa 1974.

szeroki zakres funkcji przypisywanych przez Appię muzyce, które zostaną szczegółowo nakreślone w pierwszym rozdziale książki, warto zwrócić uwagę na przywołaną sentencję Schillera, której szwajcarski scenograf przypisywał tak doniosłe znaczenie.

Sformułowanie, w którym muzyka jawi się jako „kształt w przestrzeni”, budzić może pewne wątpliwości, chociażby ze względu na jej wybitnie czasowy, niematerialny i ulotny charakter. A jednak w teoretycznych i filozoficznych rozważaniach na temat muzyki kategoria przestrzeni pojawia się bardzo często i ma dość długą tradycję. Jak zauważał niemiecki muzykolog Carl Dahlhaus, zdarzenia rozwijające się w czasie mogą utrwalić się jako kształty (*Gestalten*), zaś „fenomen ruchu wiąże się ściśle z fenomenem przestrzeni”². Choć zagadnienie przestrzenności muzycznej pod względem teoretycznym rozwinięte zostanie dopiero w XX wieku, to jednak fundamenty takiego myślenia o muzyce dostrzec można już dużo wcześniej, zarówno w twórczości kompozytorskiej, jak i w rozprawach oraz szkicach o charakterze filozoficznym.

Kategoria „przestrzeni muzycznej”, którą według współczesnych muzykologów rozpatrywać można co najmniej w kilku wariantach ontologicznych, okazuje się szczególnie przydatna, kiedy muzykę oraz jej funkcję chcemy rozważać w kontekście widowiska dramatycznego. Najbardziej oczywistym uzasadnieniem tego podejścia wydaje się specyficzna sytuacja percepcyjna, w jakiej znajduje się odbiorca muzyki scenicznej. Przestrzeń, w której odbiera on dźwięki, nie jest bowiem przestrzenią semantycznie neutralną, jak w przypadku odbioru koncertowego wykonania muzyki autonomicznej. Przestrzeń teatralna, nawet wówczas, gdy pozbawiona jest scenografii, staje się miejscem przebiegu zdarzeń pozamuzycznych, które widz percypuje równolegle z otaczającą go sferą dźwięków. Niejako automatycznie łączy on zatem wszelkie zjawiska muzyczne z pozostałymi

² Zob. C. DAHLHAUS: *Estetyka muzyki*. Przeł. Z. SKOWRON. Warszawa 2007.

komponentami sceny: dekoracją, światłem, rekwizytami czy wreszcie ciałem aktora, jego słowami, działaniami i ruchem.

Odbiór muzyki w teatrze jest więc zawsze determinowany przestrzenią sceny – również wtedy, gdy intencją reżysera nie jest ścisłe zespolenie tych dwóch elementów. W teatrze postdramatycznym, gdzie poszczególne tworzywa sceniczne dążą do swoistej autonomii, rozdźwięk między muzyką, słowem i wizualnymi elementami przedstawienia jest często efektem zaplanowanej strategii. Pisz o niej Hans-Thies Lehmann, zwracając uwagę na charakterystyczną dla nowego paradygmatu teatralnego niehierarchiczność i symultaniczność systemów znakowych:

Podczas gdy w teatrze dramatycznym z dużej ilości wysyłanych w danym momencie przedstawienia sygnałów za każdym razem zostają wydobyte i ustawione w centrum jedynie niektóre, to parataktyczne wartościowanie i uporządkowanie znaków prowadzi u widza do doświadczenia symultaniczności, która zazwyczaj – i co należy dodać: często całkowicie zamierzenie – nadmiernie obciąża proces percepcji³.

Skutkiem owej symultaniczności jest swoiste usamodzielnienie się poszczególnych tworzyw scenicznych, których syntetyczne ujęcie wydaje się zadaniem trudnym do wykonania w bezpośrednim akcie odbioru. Percepcja widza staje się więc fragmentaryczna i wybiórcza – nie postrzega on już przedstawienia jako organicznej całości, lecz raczej jako konfigurację pojedynczych podstruktur: werbalnych, wizualnych i akustycznych. Lehmann zwraca uwagę na emancypację wizualnych i dźwiękowych warstw przedstawienia, którym teatr postdramatyczny przywraca utraconą w logocentrycznej hierarchii pozycję. Zniesienie prymatu języka i słowa skutkuje więc według

³ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA i M. SUGIERA. Kraków 2009, s. 135.

niemieckiego teoretyka rozwinięciem się dramaturgii wizualnej oraz swoistej „sceny audytywnej”⁴, złożonej z dźwięków, muzyki i wszelkiego rodzaju efektów akustycznych. Wprowadzając kategorię sceny audytywnej, Lehmann powołuje się na wykład Helene Varopoulou, która podczas swego wystąpienia we Frankfurcie w 1998 roku zwróciła uwagę na charakterystyczną dla współczesnego teatru tendencję do „umuzyczniania środków teatralnych”⁵. Ta strategia, właściwa dziś nie tylko reżyserom obszaru niemieckojęzycznego, doczekała się już kilku istotnych opracowań teoretycznych – odnajdujemy je między innymi w pracach Davida Roesnera⁶, podejmujących zagadnienie szeroko rozumianej muzyczności w teatrze, czy w tekstach Catherine Bouko, która zaproponowała rozwinięcie wprowadzonego przez Lehmann’a pojęcia „semiotyki audytywnej”⁷. W analizach tych z jednej strony akcentuje się swoistą odrębność teatralnej przestrzeni dźwiękowej, szukającej właściwych sobie kategorii i języka opisu, z drugiej zaś strony podkreśla się jej specyficzne położenie – w odróżnieniu od muzyki autonomicznej odbiór muzyki teatralnej determinowany będzie zawsze przestrzenią sceny i jej komponentami. Nawet w przypadku wspomnianej autonomizacji warstwy muzycznej spektaklu, umożliwiającej swoiste „odkolejenie się” muzyki od świata przedstawionego, widz wciąż percypuje dźwięki w kontekście konkretnej rzeczywistości scenicznej. Jego

⁴ Ibidem, s. 135.

⁵ H. VAROPOULOU: *Musikalisierung der Theaterzeichen* [wykład z okazji 1. Międzynarodowej Akademii Letniej (1. Internationale Sommerakademie), Frankfurt am Main, sierpień 1998] [maszynopis]. Cyt. za: H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 141.

⁶ Zob. D. ROESNER: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Inszenierungen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen 2003 oraz IDEM: *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Farnham 2014.

⁷ Zob. C. BOUKO: *The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics*. „Gramma: Journal of Theory and Criticism” 2009, No. 17.

uwaga może skupić się na samej materialności owej przestrzeni, niemniej jednak nadal stanowić będzie ona ramy, czy też swego rodzaju horyzont „semantyczny”, dla zachodzącego tu procesu percepcji zjawisk akustycznych.

W rozważaniach dotyczących muzyki w teatrze dramatycznym nie można pominąć jej związków z prezentowaną fikcją teatralną – w większości przypadków warstwa muzyczna przedstawienia wciąż służy bowiem kreacji scenicznego świata. Aby uniknąć nieporozumień, celowo nie posługuję się sformułowaniem „fikcja dramatyczna” odsyłającym do świata przedstawionego w dramacie. Ma to związek z dominującym obecnie paradygmatem teatru postdramatycznego i rozluźnieniem się relacji między sceną a tekstem. Odkąd ta pierwsza przestała stanowić odbicie dramatu i przedstawionych w nim konfliktów, trudno przyjmować fikcję dramatyczną za punkt odniesienia dla analizy relacji między poszczególnymi elementami przedstawienia – choć oczywiście wciąż będzie to możliwe w przypadku inscenizacji opartych na mimetycznym stosunku do literackiego pierwowzoru. Relacja między muzyką a teatralną fikcją (rozumianą jako reżyserska interpretacja świata) jest więc tą, która w próbach opisu akustycznej warstwy przedstawienia wysuwa się zwykle na pierwszy plan. Patrice Pavis wyróżnia w tym kontekście pięć głównych funkcji muzyki scenicznej: ilustracyjną, scalającą, kontrapunktową, sygnalizacyjną (tzw. muzyczne leitmotivy) oraz filmograficzną⁸. Zakres ten nie wyczerpuje oczywiście wszystkich jej możliwości – we współczesnym teatrze muzyka coraz częściej bowiem staje się równouprawnionym składnikiem inscenizacji, aktywnie uczestniczącym nie tylko w procesie konstruowania znaczeń, ale też w rytmicznej organizacji poszczególnych elementów spektaklu.

⁸ P. PAVIS: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. ŚWIONTEK. Wrocław 2002, s. 315.

W analizie stosunków między akustyczną i fabularną warstwą przedstawienia kategoria przestrzeni muzycznej wydaje się szczególnie pomocna – zarówno w sytuacjach, w których muzyka stanowi jedynie subtelne tło dookreślające miejsce akcji, jak i w scenach, w których decyduje ona o właściwym jego rozpoznaniu. Bez względu na to, w jakim stopniu i zakresie muzyka oddziałuje na pozostałe elementy scenicznego świata, należy pamiętać, że „teatr nigdy nie jest wyłącznie przestrzenią, w której się patrzy (*theatronem*), jest również przestrzenią, w której się słucha (*auditorium*)”⁹. To oczywiste w pewnym sensie stwierdzenie, zaczerpnięte z *Estetyki performatywności* Eriki Fischer-Lichte, skłania jednak do sformułowania dwóch ważnych pytań, które stały się punktem wyjścia dla rozważań przedstawionych w kolejnych rozdziałach niniejszej książki, a zatem: czego się słucha oraz jak się słucha w teatrze?

Pytanie pierwsze odsyła do rozległego obszaru dźwięków pojawiających się w przedstawieniu teatralnym – zarówno do muzyki komponowanej, jak i tej zapożyczanej, stanowiącej rodzaj muzycznego cytatu. W obręb tego pola wchodzi również wszelkiego rodzaju efekty akustyczne, a także niezaplanowane i przypadkowe formy teatralnej dźwiękowości – te wyłaniające się wskutek cielesnej współobecności aktorów i widzów.

Niejednorodny status poszczególnych warstw dźwiękowych przedstawienia oraz ich odmienne funkcje w scenicznym świecie pociągają za sobą różne modele percepcji akustycznej. Odpowiedź na pytanie drugie będzie zatem musiała uwzględnić zarówno rodzaj dźwięków, jak i sposób ich oddziaływania na przestrzeń sceny oraz na widza. Ukazane zostaną dwa główne modele percepcji zjawisk muzycznych w teatrze: pierwszy związany jest z odczytywaniem ich w kontekście rzeczywistości przedstawionej, drugi opiera się na

⁹ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI i M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 195.

postrzeganiu ich jako fenomenalnych wrażeń akustycznych. W obu przypadkach proces konstruowania znaczeń będzie przebiegać odmiennie. Pierwszy sposób polega na semiotycznym zestawianiu określonych zjawisk akustycznych z fragmentami zaprojektowanej przez reżysera fikcji teatralnej – możliwy jest on wówczas, gdy dominującym porządkiem scenicznym jest „porządek reprezentacji” (elementy przedstawienia odsyłają do świata zewnętrznego wobec nich). Drugi sposób neguje arbitralność oraz intencjonalność tego rodzaju przyporządkowań i zwraca się raczej ku wolnym, nieintencjonalnym asocjacjiom stanowiącym wynik zmysłowego i bezpośredniego postrzegania zjawisk akustyczno-wizualnych, bez nadawania im ścisłych znaczeń powiązanych z fikcyjnym światem sceny. Warunkuje go dominacja „porządku obecności” (tworzywa sceniczne nie odsyłają już do zewnętrznej rzeczywistości, lecz do samej swej materialności).

Oba sposoby konstruowania muzycznych znaczeń oraz związane z nimi sposoby funkcjonowania warstwy akustycznej przedstawienia wymagać będą odrębnych narzędzi opisu i metod analizy. W sytuacjach, w których działanie muzyki jest bezsprzecznie powiązane z fabułą spektaklu, z pewnością pomocna będzie perspektywa semiotyczna i hermeneutyczna. W tych przypadkach, w których związki te nie są wyraźne, same zaś dźwięki przyczyniają się do uwydatnienia materialności sceny, bardziej odpowiednia okaże się estetyka performatywności – nie wykluczając semantyczności przedstawienia, pozwala ona opisać także ten rodzaj znaczeń muzycznych, które wymykają się semiotycznym ramom. Z performatywnością muzyki teatralnej, objawiającą się zawsze w szczególnej interakcji dźwięków z ciałem aktora, jego ruchem w przestrzeni sceny oraz w bezpośrednim kontakcie z widzem, wiąże się kolejny rodzaj akustycznej przestrzenności – przestrzenność atmosferyczna, zmienna i ulotna, kształtowana przez rytm oraz poszczególne wrażenia dźwiękowe, a także ich koincydencje z pozostałymi elementami przedstawienia.

Ta performatywna przestrzeń muzyczna, stanowiąca wynik zmysłowego współoddziaływania dźwiękowości i cielesności, znacznie poszerza granice geometrycznej przestrzeni sceny, którą w pewnym sensie anektuje i przetwarza.

Zasygnalizowaną wcześniej użyteczność kategorii przestrzeni muzycznej do badań nad muzyką w teatrze uzupełnić powinno dookreślenie jej możliwych znaczeń – tym bardziej, że w proponowanym przeze mnie ujęciu muzyczna przestrzeń rozumiana będzie bardzo szeroko. W swych podstawowych wariantach odnosi się ona do: wewnętrznej struktury utworu muzycznego (zorganizowanych w czasie systemów dźwiękowych), realnej przestrzeni miejsca teatralnego (tego, w którym zachodzi percepcja muzyki), fikcyjnej przestrzeni przedstawienia (współkreowanej przez muzykę) i dźwiękowej przestrzeni performatywnej (konstytuującej się dzięki przepływowi wrażeń akustyczno-wizualnych między sceną a widownią). Wreszcie w kontekście tytułu książki kategoria przestrzeni muzycznej odsyłać będzie do strategii inscenizacyjnych wybranych twórców polskiego teatru dramatycznego, w ramach których zaobserwować można różnorodne sposoby zastosowania i działania muzyki.

Podobnego uściślenia wymaga samo pojęcie muzyki scenicznej, które – jak wiadomo – może się odnosić zarówno do form teatru dramatycznego, jak i wybranych gatunków widowisk muzycznych (opera, operetka, musical, wodewil). Wskazanie obszaru badań będzie mieć zatem szczególnie istotne znaczenie. W teatrze dramatycznym muzyka funkcjonować może jako mniej lub bardziej wyeksponowany element inscenizacji, jednakże zwykle nie odgrywa ona dominującej roli przez cały czas trwania przedstawienia, jak ma to miejsce w przypadku rozmaitych form teatru muzycznego. Należy zatem podkreślić fakt, że niniejsza monografia rolę muzyki

rozpatruje tylko i wyłącznie w odniesieniu do teatru dramatycznego, w którym sytuuje się ona wciąż w sferze zagadnień marginalizowanych – szczególnie na gruncie polskich badań teatrologicznych. O ile analizy muzykologiczne dostarczają wyczerpujących opisów warstwy muzycznej w widowiskach takich jak opera czy operetka, o tyle o funkcji muzyki w teatrze dramatycznym wspomina się zwykle w ramach inscenizacyjnych kontekstów towarzyszących analizom innych elementów przedstawienia.

Przyczyną takiego stanu rzeczy może być zarówno brak odpowiednich narzędzi badawczych służących tego rodzaju opisom, jak i dominujące wśród wielu teoretyków sztuki widowiskowej przekonanie, iż rola muzyki w teatrze dramatycznym ogranicza się jedynie do dźwiękowej ilustracji. W efekcie spośród różnorodnych tworzyw scenicznych muzyka pozostaje wciąż tym, które na gruncie polskiej teatrologii nie doczekało się jeszcze syntetyzującego omówienia. Niniejsza publikacja stanowi więc próbę częściowego chociażby wypełnienia owej luki – wskazania najważniejszych obszarów funkcjonowania muzyki we współczesnym teatrze dramatycznym, a także możliwych metod ich opisu.

Potrzeba wypracowania odpowiednich narzędzi badawczych do analizy teatralnej fonosfery sprawia, że przedstawiane tutaj rozważania w dużej mierze będą miały charakter teoretyczny. Najważniejsze problemy dotyczące statusu muzyki w teatrze dramatycznym, sposobów jej funkcjonowania oraz korelacji, w jakie wchodzi z innymi elementami przedstawienia, będą jednak rozpatrywane w kontekście inscenizacji wybranych polskich reżyserów teatralnych ostatniego dwudziestopięciolecia – począwszy od przedstawień Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Krystiana Lupy i Andrzeja Dziuka z wczesnych lat dziewięćdziesiątych, przez późniejsze realizacje tych twórców, po spektakle Krzysztofa Warlikowskiego oraz Jana Klaty. Dobór nazwisk nie jest przypadkowy. Po pierwsze wymienieni reżyserzy w dużym stopniu eksponują rolę muzyki, czyniąc ją

nieodzownym i szczególnie istotnym elementem swych inscenizacji. Po drugie warstwa akustyczna ich przedstawień niemal zawsze powstaje jako efekt współpracy z wybranym kompozytorem: Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego ze Stanisławem Radwanem, Krystiana Lupy z Jackiem Ostaszewskim, Andrzeja Dziuka z Jerzym Chruścińskim, Krzysztofa Warlikowskiego z Pawłem Mykietynem. Wyjątek stanowi jedynie twórczość Jana Klaty, który muzykę do swych spektakli dobiera najczęściej samodzielnie, zestawiając ze sobą szereg zapożyczonych utworów, dla których wspólnym mianownikiem staje się ich semantyczne (muzyczne, tekstowe lub społeczno-historyczne) powiązanie z rzeczywistością przedstawioną.

W owym zestawieniu z pewnością mogło się pojawić wiele innych tandemów reżysersko-kompozytorskich, a także wielu tych twórców teatru, którzy – nie podejmując stałej współpracy z kompozytorem – traktują muzykę jako ważny element przedstawienia i nie ograniczają jej funkcji jedynie do budowania nastroju, ilustrowania czy też sygnalizowania treści pozamuzycznych. Niejako z konieczności głębszej analizie poddana została twórczość przede wszystkim tych reżyserów, których inscenizacje stanowią najbardziej wyraziste egzemplifikacje poruszonych w książce problemów badawczych dotyczących funkcjonowania teatralnej audiosfery. Poza wskazaną wyżej, reprezentatywną dla omawianych zagadnień grupą twórców teatralnych przywołane zostały także nazwiska innych reżyserów – Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak, Maja Kleczewska, Monika Pęciakiewicz czy Krzysztof Garbaczewski. I choć ich przedstawienia nie stanowią przedmiotu bardziej szczegółowej analizy, to jednak we fragmentach pewnych rozdziałów zasygnalizowano powiązania stosowanych przez nich strategii inscenizacyjnych z omawianym sposobem funkcjonowania muzyki scenicznej.

Zasadniczym celem monografii *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* jest ukazanie różnorodnych sposobów kształtowania warstwy muzycznej w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów, a przy tym zwrócenie uwagi na szereg problemów natury teoretycznej, z jakimi wiąże się obecność muzyki w wybranych fragmentach przedstawienia – począwszy od zagadnienia percepcji muzyki scenicznej, przez klasyfikację zjawisk akustycznych w teatrze oraz wpływ nowych mediów na sposób kształtowania dźwięku, aż po różnorodne ujęcia znaczenia muzycznego. Ogniwem spajającym przedstawione tutaj zagadnienia jest kategoria przestrzeni muzycznej, którą w najbardziej ogólnym i metaforycznym rozumieniu postrzegać należy jako specyficzny sposób funkcjonowania dźwiękowości w przedstawieniu teatralnym. Choć analiza problemów badawczych podejmowanych w kolejnych rozdziałach bardzo często odnosić się będzie do pojęć i teorii z zakresu muzykologii, to jednak tekst ten traktować należy jako rozprawę *stricte* teatrologiczną – zagadnienie muzyczności jest tu bowiem omawiane w kontekście struktury przedstawienia teatralnego i charakterystycznych dla niego modeli percepcji.

Kompozycja książki pomyślana została jako prezentacja najistotniejszych zagadnień problemowych dotyczących szeroko rozumianej „muzyczności” w teatrze dramatycznym. Mimo że poszczególne rozdziały koncentrują się wokół odrębnych kwestii teoretycznych, to jednak są one ze sobą ściśle powiązane i wzajemnie się uzupełniają. Główną oś konstrukcji wywodu stanowi zasygnalizowane na początku niniejszego wstępu przejście od znakowego statusu muzyki do jej wymiaru performatywnego, ale w istocie obie propozycje metodologiczne, czyli semiotyka oraz estetyka performatywności, będą się tutaj nieustannie przenikały.

W rozdziale pierwszym *Muzyka i teatr – rys historyczny* relacja między muzyką a przedstawieniem ukazana została na tle historii

teatru oraz poszczególnych etapów jego rozwoju. Celem tego historycznego szkicu jest zwrócenie uwagi na te okresy w dziejach rozwoju sztuki widowiskowej, w których w szczególny sposób doceniano znaczenie muzyki, starając się przywrócić jej status konstytutywnego elementu przedstawienia teatralnego. Decydującą rolę w owych próbach odegra wiek XIX. W rozważaniach filozofów i twórców doby romantyzmu – Friedricha Schillera czy Friedricha Schlegla – po raz pierwszy pojawiają się postulaty przywrócenia sztuce widowiskowej jej pierwotnego i fundamentalnego elementu muzycznego, jakim był chór. W antycznej muzyce i poetyckich pieśniach chóru źródło odnowy nowożytnego teatru widział również Friedrich Nietzsche, który poświęcił temu zagadnieniu swą wczesną rozprawę *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm* (1872). W wypowiedziach XIX-wiecznych estetyków powracać będzie także formuła sztuki syntetycznej, w której istotną rolę odegrać ma muzyka. Jej najpełniejszą realizacją będą dramaty muzyczne Wagnera, które staną się inspiracją dla reformatorów teatru przełomu XIX i XX wieku: Adolpha Appii, Edwarda Gordona Craiga, Paula Claudela, Williama Butlera Yeatsa. Ich najważniejsze szkice oraz zawarte w nich propozycje reformowania inscenizacji przywołane w pierwszym rozdziale pracy stanowią istotny punkt odniesienia dla dalszych rozważań na temat roli muzyki w kontekście zjawisk współczesnego teatru dramatycznego.

Rozdział drugi *Percepcja muzyki w przedstawieniu teatralnym* podzielony został na dwie części. Punktem wyjścia dla pierwszej z nich jest kategoria przestrzeni muzycznej oraz możliwe sposoby posługiwania się nią w analizie muzyki teatralnej. Kategoria ta wiąże się ściśle z pojęciem fonosfery rozumianej jako ogół dźwięków percypowanych przez widza w trakcie przedstawienia. Omówione zostały tu również możliwe klasyfikacje tych dźwięków – od podziałów proponowanych przez semiotyków, wyraźnie oddzielających muzykę od szeroko pojętych efektów akustycznych, po propozycje wyrosłe na gruncie muzyki awangardowej XX wieku, w których granica między

dźwiękiem „muzycznym” a „niemuzycznym” (szum, hałas) ulega zatarciu. We fragmencie tym uwypuklony został również związek między rodzajami teatralnych dźwięków oraz sposobem ich wytwarzania a możliwymi modelami ich percepcji. Część druga tego rozdziału koncentruje się na zagadnieniu znaczenia muzycznego – najpierw w kontekście propozycji semiotyków muzyki, opowiadających się za symboliczną i wielowarstwową strukturą utworu muzycznego, następnie zaś w odniesieniu do teorii negujących tezę o „językowym” charakterze muzyki (Susanne K. Langer oraz Tibora Kneifa), a kończy na estetyce performatywności Eriki Fischer-Lichte i zaproponowanej przez nią koncepcji emergencji znaczenia.

Rozdział trzeci *Muzyka i świat przedstawiony*, najbardziej obszerny, poświęcony jest złożonej relacji między wykreowaną na scenie fikcją a muzyczną warstwą przedstawienia. Dwa pierwsze podrozdziały stanowią próbę teoretycznych uściśleń i uporządkowań będących punktem wyjścia do dalszych analiz, opierających się na konkretnym materiale inscenizacyjnym. Podjęto w nich kluczowe kwestie decydujące o sposobie rozpoznania relacji między muzyką a rzeczywistością przedstawioną. Pierwszą z nich jest status muzyki scenicznej w dobie nowych mediów oraz wpływ medialnego zapośredniczenia na sposób jej postrzegania – przekładający się również na jej stosunek do świata przedstawionego. Drugą – równie istotną – jest problem relacji między muzyką a fabułą przedstawienia, rozpatrywany w kontekście paradygmatu teatru postdramatycznego. Trzecią stanowi zagadnienie scenicznego kształtu utworu muzycznego, z uwzględnieniem zarówno typu/gatunku kompozycji muzycznej decydującego o jej charakterze, jak i aspektu sceniczno-wykonawczego (zestaw towarzyszących jej środków oraz sposób emisji utworu). To właśnie owa sceniczna realizacja wykorzystanych w przedstawieniu kompozycji w dużej mierze decydować będzie o odrębności poszczególnych „przestrzeni muzycznych” polskiego teatru dramatycznego. Zostały one szczegółowo nakreślone w kilku

kolejnych podrozdziałach analizujących warstwy akustyczne przedstawień wybranych twórców: kompozycje Stanisława Radwana w inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego, pejzaże muzyczne Jacka Ostaszewskiego w adaptacjach teatralnych Krystiana Lupy, kabaretowy żywioł muzyczny w spektaklach Andrzeja Dziuka, utwory wokalne w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego i wreszcie cytaty muzyczne decydujące o specyficznym typie „umuzycznienia” spektaklu w twórczości scenicznej Jana Klaty.

Czwarty, ostatni rozdział książki, zatytułowany *Performatywny wymiar muzyki scenicznej*, poświęcony został tym przejawom dźwiękowości w teatrze, które wymykają się tradycyjnym, semiotycznym ramom – po pierwsze ze względu na sposób wytwarzania dźwięków (w dużej mierze niepodlegający nadrzędnej kontroli fabularnej), po drugie ze względu na specyfikę ich oddziaływania na inne elementy przedstawienia (wyznaczanie ich proporcji oraz kształtów za pomocą rytmu). Z jednej strony wyeksponowana zostanie tu zdolność muzyki do manifestowania materialności sceny oraz fenomenalnego statusu poszczególnych tworzyw scenicznych, z drugiej zaś jej zdolności kreacyjne, objawiające się w konstytuowaniu oraz modelowaniu dźwiękowej przestrzenności przedstawienia, która – w przeciwieństwie do zastanej, geometrycznej przestrzeni sceny – jawi się jako przestrzeń atmosferyczna, zmienna i ulotna, a przede wszystkim zależna od teatralnego „tu i teraz”. Ów performatywny wymiar muzyki scenicznej najsilniej bodaj objawiać się będzie w tych fragmentach przedstawienia, w których zmysłowe i bezpośrednie postrzeganie zjawisk akustyczno-wizualnych przysłania zdecydowanie bardziej arbitralne znaczenia samego tekstu. Jako egzemplifikacja tego rodzaju działania muzyki posłużą więc sceny, w których na plan pierwszy wysuwa się rytm przedstawienia decydujący o specyficznej korelacji dźwięków, ciała aktora oraz jego ruchu.

Charakterystyczny dla estetyki performatywności sposób konstruowania znaczeń, polegający na ich emergencji, można potraktować

jako metaforę dla obranej w tej monografii metody prowadzenia analitycznego dyskursu. Choć w prezentowanych rozważaniach performatywny wymiar muzyki scenicznej swój pełny kształt osiąga dopiero w ostatniej części książki, w której opisany jest on jako wynik specyficznej korelacji dźwiękowości, cielesności i przestrzenności przedstawienia, to jednak owa performatywność daje się uchwycić już we fragmentach wcześniejszych rozdziałów – zarówno tych traktujących o roli muzyki w kontekście historyczno-estetycznego rozwoju form teatralnych i muzycznych (działalność reformatorów teatru; muzyka awangardowa XX wieku), jak również w części rozdziału trzeciego poświęconej wybranym przestrzeniom muzycznym w polskim teatrze dramatycznym. Można powiedzieć zatem, że performatywność muzyki **wyłania się** również tam, gdzie jej ukazanie nie jest nadrzędnym celem.

Autorka pragnie wyrazić serdeczne podziękowania osobom, które przyczyniły się do powstania tej książki – profesor Ewie Wąchockiej za życzliwą pomoc i opiekę naukową oraz recenzentom: profesor Barbarze Dutkiewicz oraz profesorowi Krzysztofowi Kłosińskiemu za wnikliwą lekturę i cenne uwagi. Osobne podziękowania autorka składa fotografom: Wojciechowi Plewińskiemu, Stefanowi Okołowiczowi i Markowi Gardulskiemu za zgodę na wykorzystanie zdjęć ich autorstwa w niniejszej publikacji.

Książka nie powstałaby, gdyby nie życzliwość i pomoc pracowników następujących instytucji: Nowy Teatr w Warszawie, TR Warszawa, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem.

ROZDZIAŁ I

Muzyka i teatr – rys historyczny



Od syntezy do hierarchii

Pomimo muzycznego rodowodu sztuki teatru oraz nieodzownej obecności chóru w widowiskach teatralnych starożytnej Grecji współczesny teatr traktuje muzykę przede wszystkim jako jedno z tworzyw scenicznych, którego znaczenie oraz funkcję w inscenizacji określa zwykle reżyser bądź też tradycja teatralna, w jaką wpisuje się spektakl. W europejskim teatrze dramatycznym XX i XXI wieku pojawianie się muzyki, a także jej pozycja względem innych składników inscenizacji podlegają zwykle woli reżysera. Dlatego też – w zależności od jego koncepcji inscenizacyjnej oraz preferencji – stać się może ona jednym z ważniejszych albo mniej istotnych elementów przedstawienia, może też nie pojawić się w nim wcale. W teatrze tym rola muzyki scenicznej jest czasem bardzo znacząca, jednakże nie stanowi ona niezbędnego elementu inscenizacji, jakim staje się na przykład w klasycznych formach teatru Dalekiego Wschodu. W japońskim *nō* czy indyjskim *kudijattam* muzyka jest jednym z konstytutywnych składników widowiska, zaś jej szczególna rola wynika przede wszystkim z rodzimej tradycji teatralnej, której przedstawienia te pozostają wierne.

W dziejach rozwoju europejskiego teatru dramatycznego ów pierwotny, organiczny związek muzyki, poezji i tańca charakteryzujący antyczne widowiska dość szybko ulega rozluźnieniu. Niemal wszyscy badacze teatru starożytnej Grecji zgodni są co do tego, iż

rola chóru w tragedii attyckiej zmieniała się już w trakcie jej rozwoju – rozbudowane i wypełnione silnym ładunkiem dramatycznym partie chóralne w dramatach Ajschylosa nie osiągają już podobnych rozmiarów w tragediach jego następców. To stopniowe ograniczanie funkcji zbiorowej persony, widoczne już w utworach dramatycznych Sofoklesa, a kontynuowane następnie przez Eurypidesa, stanie się początkiem degradacji chóru, co doprowadzi ostatecznie do jego usunięcia z widowiska teatralnego. Niemniej jednak do końca okresu klasycznego istotę tragedii greckiej określała tzw. trójjedyna chorea, a zatem jedność muzyki, tańca i słowa (poezji). Edward Zwolski dostrzegał ją przede wszystkim w występach antycznego chóru, w których organiczne powiązanie tych trzech sztuk osiągało według badacza najgłębszy wyraz¹. Wiązało się to z faktem, że w śpiewnych wypowiedziach choreutów niezmiennie ważne były także gest oraz ruchy ciała. Specyficzny taniec chóru Arystoteles określał jako mimetyczny², miał on bowiem przede wszystkim charakter przedstawiający – polegał na ruchowej ilustracji opisywanych wydarzeń. Antyczny chór, stanowiący grupę kilkunastu mężczyzn, śpiewał zawsze w sposób monodyczny lub recytatywny, zbliżony do współczesnej melodeklamacji. Jak pisze Jacqueline de Romilly: „podstawowa zasada pieśni chóralnej wymaga, by po strofie nastąpiła antystrofa i żeby figury rytmiczne powtarzały się jedna po drugiej”³. Z czasem jednak schemat ten poddany został pewnym modyfikacjom, a pierwotny związek choreutów z akcją dramatu uległ stopniowemu rozluźnieniu.

Persona chóru, uważana za konstytutywny element tragedii greckiej, na wiele stuleci zniknie z teatru i dramatu nowożytnego. Tym samym też osłabnie rola muzycznego elementu widowiska, który

¹ Zob. E. ZWOLSKI: *Choreja. Muza i bóstwo w religii greckiej*. Warszawa 1978.

² Zob. ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław 1989.

³ J. DE ROMILLY: *Tragedia grecka*. Przeł. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa 1994, s. 30.

w nowożytnym teatrze dramatycznym utrzyma się przede wszystkim jako jeden z wielu środków wyrazu. Choć poszczególne epoki teatralne niejednokrotnie podejmować będą próby wskrzeszenia antycznego wzorca teatru, to jednak nie odzyska on w pełni swego pierwotnego kształtu – mimo iż w praktyce reżyserskiej i dramatopisarskiej powracać będą koncepcje oparte na wykorzystaniu chóru jako muzycznego elementu tragedii⁴.

Ślady antycznej „jedności sztuk” dostrzec można już w teatrze średniowiecznym, zarówno w jego świeckim, jak i religijnym nurcie. Występy wędrownych artystów, takich jak waganci czy goliardzi, opierały się w głównej mierze na połączeniu muzyki, poezji i tańca, przy czym źródłem zespolenia tych elementów rzadko bywał pierwiastek dramatyczny, stanowiący istotę teatru antycznego. Bardziej rozwinięte pod tym względem formy teatralne odnajdziemy w religijnym nurcie teatru średniowiecznego – będą to oficja, msze i misteria. Dwie pierwsze wywodziły się z chorału gregoriańskiego, zatem wykorzystywały charakterystyczne dla niego rodzaje śpiewu: responsorialny (dialog chóru i solisty) oraz antyfonalny (dialog dwóch chórów). Ich treścią był tekst liturgiczny. Misteria, zwane też średniowiecznymi dramatami, były pozaliturgiczną formą teatru religijnego, choć pierwotnie odgrywano je wyłącznie w kościołach. Swą treść czerpały przede wszystkim ze Starego i Nowego Testamentu. Początkowo misteria opierały się na śpiewach typu gregoriańskiego i wykonywane były w języku łacińskim. Z czasem misteryjny śpiew stał się bardziej ożywiony, pojawiła się rytmika taneczna, a wykonawcom zaczęły towarzyszyć bogate dekoracje, rekwizyty i kostiumy.

⁴ Na temat persony chóru w nowożytnym teatrze oraz jej ujęć w praktyce dramatopisarskiej i teatralnej współczesnych twórców zob. E. PARTYGA: *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*. Kraków 2004. Na temat koncepcji chóru w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów zob. M. FIGZAŁ: *Chór antyczny oraz jego wcielenia w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów*. W: *Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego*. Red. G. GOLIK-SZARAWARSKA. Katowice 2015.

Miejszem przedstawiania stał się plac przed kościołem, rynek bądź jarmark, zaś obligatoryjną do tej pory łacinę zastąpiono miejscowym dialektem.

Począwszy od renesansu związek muzyki i teatru rozwija się w dwóch kierunkach. Pierwszy z nich reprezentowany jest przez dramat muzyczny, a następnie operę – widowiska sceniczne, w których muzyka stanowi element dominujący oraz główny środek przekazu treści pozamuzycznej. Kierunek drugi związany jest z teatrem dramatycznym wykorzystującym najczęściej ilustracyjną i sygnalizującą funkcję muzyki.

Dramat muzyczny, z którym wiązać należy początek opery, pojawia się u schyłku renesansu, na przełomie XVI i XVII wieku. Głównym ośrodkiem kultywowania nowej formy stała się Florencja, a bezpośrednio do jej powstania przyczyniła się działalność Cameraty Florenckiej – grupy mecenasów sztuki, kompozytorów i poetów, której patronował hrabia Giovanni de' Bardi. Członkowie Cameraty zaproponowali zupełnie nowy program artystyczny, którego celem było wskrzeszenie dramatu i muzyki antycznej Grecji, a zasadniczą cechą nowe podejście do formy wokalnie-instrumentalnej. To im przypisuje się wykształcenie nowożytnej monodii akompaniowanej – charakterystycznego stylu śpiewu solowego podpartego akompaniamentem instrumentu, który realizował partię *basso continuo*. Pierwszą w całości zachowaną *dramma per musica* prezentującą nowe tendencje była *Eurydyka* Jacopo Periego, wystawiona w 1600 roku. Do tego samego libretta, autorstwa Ottavia Rinucciniego, operę napisał również Giulio Caccini. Oba spektakle były podobne do siebie pod względem formalnym. Pierwsze dramaty muzyczne, w odróżnieniu od późniejszych form operowych, charakteryzował jeszcze prymat słowa nad muzyką, dominował więc w nich śpiew recytatywny z akordowym akompaniamentem. Niemniej jednak dzieła florenckich kompozytorów, takich jak Jacopo Peri, Giulio Caccini czy Emilio de' Cavalieri, wywarły ogromny wpływ na rozwój

klasycznej opery, a także wielkich form wokalnie-instrumentalnych opartych na współdziałaniu muzyki i akcji dramatycznej, łączących śpiew solowy, zespołowy czy wreszcie chóralny.

Renesansowy teatr dramatyczny także nie zrywa związku z muzyką, która pozostaje ważnym jego elementem. Ulega ona jednak podporządkowaniu innym tworzywom scenicznym, takim jak słowo, ruch sceniczny aktora, oświetlenie czy dekoracja. Relacje między muzyką a słowem mówionym oraz towarzyszącym mu gestom aktora nie są tu już oparte na charakterystycznej dla greckiego teatru syntezie, lecz raczej na porządkującej te elementy hierarchii. Owo hierarchiczne uporządkowanie ma na celu ściśle dookreślenie funkcji każdego z teatralnych tworzyw. I tak rola muzyki w teatrze dramatycznym okresu odrodzenia zostaje zredukowana do funkcji ilustracyjnej i sygnalizacyjnej. Stanowi tło, podobnie jak dekoracja, i ma służyć przede wszystkim przedstawianej treści, wzmacniając bądź podkreślając jej najważniejsze elementy. Taki sposób zastosowania muzyki znajdziemy w spektaklach rodzącego się wówczas teatru angielskiego, hiszpańskiego, a także włoskiego.

W teatrze elżbietańskim muzyka była nieodzownym elementem inscenizacji – poprzedzała wejście każdej znaczącej postaci, podkreślała nastrój danej sceny, status społeczny bohaterów oraz ich stan uczuciowy. Często miała wymowę symboliczną związaną z brzmieniem poszczególnych instrumentów – dźwięki lutni i violi były zapowiedzią szczęśliwych, sprzyjających bohaterowi zdarzeń; pojawienie się oboju oznaczało zwykle niepomyślność i nieszczęście. Poza muzyką instrumentalną teatr elżbietański wypełniony był pieśniami o różnym charakterze, a także tańcem, który pojawiał się zwykle w finale sztuki. Podobną rolę muzyka odgrywała w renesansowym teatrze hiszpańskim – zarówno w jego dworskiej, jak i publicznej (jarmarcznej) odmianie. Teatr dworski w Hiszpanii stworzył nowy zupełnie gatunek zwany *zarzuelos*, oparty na słowie, elementach muzycznych i tańcu. Były to sztuki bardzo spektakularne, o bogatej

oprawie kostiumowej i scenograficznej. Teatr publiczny, sytuowany zwykle w podwórzach i na placach przed domami, również nie rezygnował z elementów muzycznych. Każdą z wystawianych sztuk rozpoczynał instrumentalno-wokalny wstęp, zaś kończył taneczny *entremés* (z hiszp. przystawka).

W teatrze dramatycznym okresu odrodzenia element muzyczny, mimo że wciąż istotny, przestał być jednak traktowany jako warunek teatralnego widowiska. Muzyka pojawiała się w nim jako pewien dodatkowy środek wyrazu, którego ontologiczny status był całkowicie zależny od słowa oraz treści przedstawianego dramatu. Opisany powyżej, bogaty zakres funkcji muzyki w renesansowym teatrze dramatycznym nie jest w żadnym stopniu równy jej znaczeniu w teatrze starożytnej Grecji. Obowiązująca w antyku zasada trójjedynnej chorei ulega tutaj rozbiciu na rzecz porządkującej inscenizację hierarchii tworzyw scenicznych. W owej uporządkowanej strukturze dzieła muzyka nie jest już elementem konstytutywnym, a jedynie wzbogacającym inscenizację środkiem wyrazu, którego brak nie zakwestionuje istoty całego widowiska.

W XVI wieku zdecydowanie większą rolę muzyka odgrywała w organizowanych z wielkim rozmachem baletowych widowiskach dworskich. I choć zwyczajowo pisze się o nich raczej w kontekście historii tańca i opery, to jednak należy zauważyć, że w spektaklach tych istotnym składnikiem, poza choreografią i akompaniamentem muzycznym, był bardzo często również tekst literacki. Przytoczyć tu można chociażby słynny *Ballet comique de la Reine*, wystawiony w 1581 roku na dworze Katarzyny Medycejskiej z okazji zaślubin księcia de Joyeuse z Małgorzatą Lotaryńską. Opracowaniem i choreografią widowiska, którego tematem była historia mitycznej czarodziejki Kirke, zajął się nadworny choreograf królowej Katarzyny – Balthasar de Beaujoyeulx. Za stronę literacką odpowiadał poeta La Chesnaye, zaś muzykę do spektaklu skomponował Girard de Beaulieu. O tym, że *Ballet comique...* nie był tradycyjnym

widowiskiem baletowym, świadczy fakt, że partie taneczne stanowią zaledwie niewielką część całości, składającej się z fragmentów mówionych, duetów i śpiewów chóralnych. Przywołująca to zdarzenie Tacjana Wysocka w swej monografii poświęconej dziejom baletu zauważa, że pod względem formy *Ballet comique de la Reine* był w dużym stopniu zbliżony do późniejszej opery komicznej⁵.

Wiek XVII i panowanie Ludwika XIV we Francji przyniosą zupełnie nowy rodzaj widowiska kryjącego się pod nazwą komedii-baletu. Do jego rozpowszechnienia przyczyni się Giovanni Battista Lully, nadworny kompozytor króla. W 1664 roku podejmie on współpracę z Molierem, która zaowocuje wykształceniem się nowego gatunku widowiskowego:

Lully wprowadza do sztuk Moliera wielką ilość tańców, dowcipne wystąpienia błaznów, wszelkie elementy *commedia dell'arte*, której entuzjastą jest także wielki komediopisarz. Nowy genre spektaklu miał niesłychane powodzenie; dowodem, jak wielką rolę odgrywał w nim taniec, jest fakt, że ówczesna publiczność nazywała niektóre sztuki Moliera „baletami z towarzyszeniem komedii” lub „komediami towarzyszącymi baletom”⁶.

Dworskie widowiska francuskie z XVI i XVII wieku są więc wartym odnotowania przykładem syntetycznego pojmowania teatru jako sztuki posługującej się wieloma środkami wyrazu i oddziałującej na widza bogatą oprawą sceniczną. Uwzględnienie słowa i tekstu literackiego jako istotnego elementu tej złożonej formy pozwala zbliżyć ją w pewnym stopniu do artystycznych postulatów późniejszych twórców i estetyków sztuki.

⁵ T. WYSOCKA: *Dzieje baletu*. Warszawa 1970, s. 38–40.

⁶ *Ibidem*, s. 57–58.

Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli teoretyczne próby powrotu do antycznej jedności sztuk

Znaczące zmiany w sposobie postrzegania sztuki teatru, a także jego elementu muzycznego przynosi teoretyczna refleksja XIX wieku. Począwszy od rozważań filozofów i twórców doby romantyzmu, takich jak August Wilhelm Schlegel, Johann Wolfgang Goethe czy Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, aż po pisma Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego – powraca w wypowiedziach XIX-wiecznych estetyków formuła sztuki syntetycznej, w której zarówno chór, jak i muzyka odegrać mają istotną rolę. August Wilhelm Schlegel pisał:

Teatr jest tam, gdzie może działać połączony czar wielu sztuk, gdzie najwznioślejsza i najbardziej przenikliwa poezja ma za tłumaczkę sztukę aktorską, będącą jednocześnie retoryką i wprawionym w ruch malarstwem; architektura użycza tu wspaniałej oprawy, malarstwo perspektywicznego złudzenia, muzyka zaś przywołana jest do pomocy, aby nastrajać uczucia lub już poruszonym nadawać mocniejszy wydźwięk⁷.

⁷ A.W. SCHLEGEL: *O dramatyczności i teatralności*. Przeł. M. LEYKO. W: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. T. 2. Red. E. UDALSKA. Warszawa 1993, s. 37.

Tak opisany teatr jest powrotem do pierwotnej syntezy sztuk, w której poszczególne elementy ściśle ze sobą współdziałają. Schlegel miał jednak świadomość tego, że antyczny wzorzec teatru, z charakterystyczną dla niego jednością i komplementarnością poszczególnych składników, nie jest w pełni przekładalny na język dramatu i teatru nowożytnego.

Poszukiwaniu odpowiedniej formy, w której syntetyczna formuła teatru odzyskałaby rację bytu, poświęcono wiele pism i wywodów o charakterze filozoficzno-estetycznym. Wielu teoretyków XIX wieku osiągnięcie upragnionej idei teatru widziało w odnowieniu muzycznego oblicza tragedii, a ściślej mówiąc – we wskrzeszeniu zapomnianego, a pierwotnego i konstytutywnego jej elementu, czyli chóru. Takie sformułowania pojawiają się już w wypowiedziach wczesnych romantyków – Friedrich Schiller problemem antycznego chóru zajął się w przedmowie do *Oblubienicy z Messyny*, dramatu z 1803 roku. W zbiorowej personie chóru widział niemiecki dramtopisarz skuteczne zabezpieczenie przed fałszywą iluzją i nadmiernym naturalizmem w teatrze. Chór według niego miał być „żywym murem, jakim otacza się tragedia, aby odgrodzić się zupełnie od rzeczywistego świata i zachować swe idealne podłoże, swą poetycką wolność”⁸. Jak zauważa Ewa Partyga, niezmiernie ważna pozostaje dla Schillera kwestia „udziału chóru w procesie angażowania zmysłów widza w odbiór dzieła teatralnego”⁹. Decydujący wpływ na percepcję odbiorcy ma według Schillera uzupełnienie poetyckich partii chóru „pozasłownymi środkami wyrazu”, takimi jak muzyka i taniec. W swych rozważaniach na temat roli persony zbiorowej w tragedii staroattycznej niemiecki poeta nie proklamuje powrotu do pierwotnej idei chóru – wskazuje natomiast na możliwości jej

⁸ F. SCHILLER: *O zastosowaniu chóru w tragedii*. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze: wybór pism*. Przeł. i oprac. O. DOBJANKA-WITCZAKOWA, Wrocław 1959, s. 209.

⁹ E. PARTYGA: *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej...*, s. 27.

przekształcenia i zastosowania w nowożytnym dramacie i teatrze. By jednak chór, postrzegany przez Schillera jako „postać idealna” dramatu, zyskał ponownie rację bytu w nowożytnym widowisku teatralnym, jego obecność musi zostać fabularnie umotywowana. Dramatopisarz postuluje więc taki sposób poetyckiego ukształtowania rzeczywistości przedstawionej, który niejako uzasadni pojawienie się choreutów. Ważne stanie się zatem nadanie tragedii odpowiedniego tonu oraz użycie właściwego języka, który harmonizować będzie z pozawerbalnymi środkami ekspresji:

Liryczny język chóru nakłada na poetę obowiązek odpowiedniego uwznioślenia języka w całym utworze i wzmocnienia w ten sposób zmysłowej siły wyrazu w ogóle. Tylko chór uprawnia tragediopisarza do tej wzniosłości tonu, która wypełnia ucho, wprawia ducha w stan napięcia i rozszerza duszę. [...] Jeśli usunie się chór, to język całej tragedii nie będzie już mógł być wzniosły, inaczej bowiem to, co teraz jest wielkie i potężne, będzie się wydawało wymuszone i przesadne¹⁰.

Postulowane przez Schillera wskrzeszenie i odnowienie muzycznego elementu tragedii ściśle związane jest z pojęciem wzniosłości, której przeżycie staje się istotą tak skonstruowanego utworu dramatycznego. Obecność chóru stanowi tu zatem nie tylko źródło, ale i warunek wzniosłości całej tragedii.

W wypowiedziach filozofów i teoretyków doby romantyzmu chór jawi się często jako odrzucony, a fundamentalny element teatru i dramatu. Wielu z nich wiąże upadek tragedii jako gatunku dramatycznego z oddaleniem się od jej właściwego źródła, czyli antycznego chóru. Sformułowania takie pojawiają się między innymi w rozważaniach Friedricha Schlegla, który w „zgodności i przyzwoitej stosowności

¹⁰ F. SCHILLER: *O zastosowaniu chóru w tragedii...*, s. 210.

między śpiewem chórowym i działaniem dramatycznym”¹¹ widział istotę nie tylko antycznej, ale i nowożytnej tragedii.

W drugiej połowie XIX wieku z podobnych założeń wyprowadzi swe wywody Friedrich Nietzsche w rozprawie filozoficznej *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*¹². Określając dytyrambiczny śpiew chóru jako niekwestionowane źródło tragedii greckiej, Nietzsche próbuje nakreślić nie tylko genezę sztuki tragicznej, ale i rodzaj przeżycia, jakiego była ona źródłem. Osłabienie i upadek tragicznego gatunku wiąże natomiast ze stopniową marginalizacją i degradacją chóru jako zbiorowej osoby dramatu, zapoczątkowaną już przez Eurypidesa. Według Nietzschego Eurypides jako pierwszy odrzuca dionizyjski pierwiastek tragedii, wyzbywając się jej pierwotnego muzycznego ducha. Niemiecki filozof twierdzi, iż ograniczając rolę chóru do minimum, Eurypides „niszczy istotę tragedii, która daje się interpretować tylko jako manifestacja i zobrazowanie stanów dionizyjskich, jako wzrokowa symbolizacja muzyki”¹³. W nietzscheańskiej koncepcji tragedii chór jawi się jako właściwy przekątnik ukrytej w dramacie metafizyki, jako przewodnik objaśniający wizyjną treść mitu za pomocą tańca i śpiewu. Pieśni chóru pełnią tu funkcję pomostu pomiędzy widzem a „wizyjnym światem sceny”, którego kontemplację w szczególnie sposób wspomagają i intensyfikują. Jednocześnie podkreśla Nietzsche specyficzny charakter dytyrambicznego chóru greckiego, który nie tylko przedstawia, ale też całkowicie jednoczy się z przekazywaną przez siebie mityczną opowieścią. To utożsamienie czyni z owej zbiorowej osoby zarówno

¹¹ F. SCHLEGEL: *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*. Przeł. I.S. GRABOWSKI, Warszawa 1831, s. 82.

¹² Rozprawa ukazała się drukiem w 1872 roku pod pierwotnym tytułem *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Narodziny tragedii z ducha muzyki*), jej wznowienie z 1886 roku wzbogacone o *Próbe samokrytyki* nosi już tytuł *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus* (*Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*).

¹³ F. NIETZSCHE: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. B. BARAN, Kraków 1994, s. 109–110.

„idealnego widza”, jak i podmiot bezpośrednio uczestniczący w tragicznym przeżyciu.

Dytyrambiczne pieśni chóru, postrzegane przez Nietzschego jako dionizyjskie ogniwo tragedii antycznej, przeciwstawione zostają apollińskiej sferze obrazu. Na tej zasadniczej opozycji pierwiastka dionizyjskiego i apollińskiego opiera filozof swą koncepcję tragedii, którą widzi jako swoiste zespolenie tych dwóch przeciwstawnych sobie elementów:

W greckim świecie istnieje zasadnicze co do źródła i celu przeciwieństwo między sztuką plastyczną, apollińską i nieplastyczną sztuką muzyki jako sztuką Dionizosa. Te dwa tak różne popędy towarzyszą sobie, zwykle otwarcie ze sobą zwaśnione, ale pobudzające się wzajem do coraz to nowych, bardziej mocarnych narodzin [...], w końcu, dzięki metafizycznemu cudownemu aktowi helleńskiej woli zjawiają się połączone w parę i jako taka para poczynają w końcu zarówno dionizyjskie, jak i apollińskie dzieło sztuki w postaci attyckiej tragedii¹⁴.

Według Nietzschego relacja między dwoma biegunowymi żywiołami oparta jest na zasadzie ścisłej równowagi, zaś wszelkie próby jej zaburzenia powodują osłabienie podstawowej osi konstrukcyjnej utworu tragicznego. Stąd też marginalizację elementu muzycznego tragedii uważa filozof za główną przyczynę jej upadku.

Owo wywyższenie muzyki ma związek z jej dionizyjskim rodowodem – jak twierdzi autor *Narodzin tragedii...*, to właśnie w „dionizyjskim dytyrambie człowiek zostaje pobudzony do najwyższego wzmocnienia wszystkich swych zdolności symbolicznych”¹⁵. W stwierdzeniu tym pozostaje Nietzsche szczególnie bliski poglądom Arthura Schopenhauera, który spośród wszystkich dziedzin artystycznych właśnie muzyce nadawał znaczenie szczególne:

¹⁴ Ibidem, s. 33.

¹⁵ Ibidem, s. 42.

Jest ona zupełnie inna od pozostałych sztuk, nie odkrywamy w niej żadnego naśladownictwa, żadnego powtórzenia idei jakichś istot na świecie [...]. Muzyka nie jest więc w żadnym wypadku, tak jak inne sztuki, odbiciem idei, lecz jest **odbiciem samej woli** [...]; dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk; te bowiem mówią tylko o cieniu, ta zaś o istocie¹⁶.

Podobnie jak Schopenhauer, Nietzsche postrzega muzykę jako wyjątkową dziedzinę sztuki, która dla wyrażenia siebie nie musi odwoływać się do innego obrazu, zjawiska czy też pojęcia – w ten sposób staje się ona jedynie odbiciem woli samego artysty. Według Nietzschego muzyka „w pełni swej ogólności i nieograniczoności” nie potrzebuje dodatkowych środków wyrazu, by z całą swą dionizyjską mocą we właściwy sposób przemówić do odbiorcy. Staje się ona jednak elementem silnie pożądanym przez słowo i obraz, które – jak twierdzi filozof – swój pełny wymiar osiągnąć mogą tylko w połączeniu z symbolicznym językiem muzyki. Działanie muzyki na sztukę rodzaju apollińskiego autor *Niewczesnych rozważań* określa następująco:

Sztuka dionizyjska zwykła więc działać dwojako na apollińskie możliwości artystyczne: muzyka pobudza do metaforycznego oglądu dionizyjskiej ogólności, a poza tym pozwala ona wystąpić [...] obdarzonemu najwyższym znaczeniem¹⁷.

To szczególne zespolenie muzyki z jej apollińskim przeciwieństwem, owocujące zrodzeniem właściwego „mitu tragicznego”, uważa Nietzsche za istotę tragedii. Pisząc zatem w dalszej części swych wywodów o możliwości odrodzenia teatru greckiego, filozof

¹⁶ A. SCHOPENHAUER: *Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł. J. GAREWICZ. Warszawa 1994, s. 395, 398.

¹⁷ F. NIETZSCHE: *Narodziny tragedii...*, s. 123.

podkreśla, że nastąpić mogłoby ono jedynie poprzez powrót do rzeczywistego źródła tragedii – dionizyjskiej muzyki. Wskreszenie pierwotnej funkcji muzycznego elementu tragedii miałoby stanowić warunek odnowy nie tylko samego gatunku, ale i całego teatru.

Wagner i *Gesamtkunstwerk*

Filozoficzne rozważania Nietzschego na temat genezy i istoty tragedii w wielu punktach wydają się bardzo bliskie Wagnerowskiej koncepcji teatru. Zafascynowany ideą dramatów muzycznych Richarda Wagnera autor *Narodzin tragedii...* niejednokrotnie odwoływał się do wielkości oraz doskonałej konstrukcji dzieł kompozytora, widząc w nich powrót dionizyjskiego ducha. Sam Wagner właśnie z antyku wywodził wzór swego teatru, opierając go na syntezie sztuk i jednolitej formie artystycznej.

Związek teoretycznych pism Wagnera z jego praktyką kompozytorską nie jest bynajmniej jednoznaczny. Jak zauważa Krzysztof Kozłowski, „zawarte w nich idee z najwyższym trudem mogą pełnić funkcję eksplikatywną”¹⁸. Niemniej jednak „potrzebne były do powstania dramatu muzycznego, miały usprawiedliwić jego istnienie, wyznaczając mu miejsce na mapie teatru muzycznego”¹⁹. Punktem wyjścia dla teoretycznych rozważań Wagnera jest krytyka teatru muzycznego. Operę oskarżał kompozytor o konwencjonalność i formalne skostnienie, nade wszystko jednak zarzucał jej brak odpowiedniej treści dramatycznej, która w połączeniu z muzyką zdolna

¹⁸ K. KOZŁOWSKI: *Wagner – kompozytor i teoretyk sztuki*. W: R. WAGNER: *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871–1879*. Przeł. M. KASPRZYK. Oprac. A. IGIELSKA, K. KOZŁOWSKI. Gdańsk 2009, s. 22.

¹⁹ Ibidem, s. 22.

byłaby nie tylko pobudzić, ale i określić uczucia odbiorcy. Za właściwy dla dramaturga muzycznego materiał literacki uważał jedynie mity, legendy i podania ludowe. W swej słynnej rozprawie *Opera i dramat* z 1851 roku, stwierdza, że „błąd gatunku artystycznego zwanego operą polegał na tym, że z środka wyrazowego (muzyki) uczyniono cel, zaś z celu (dramatu) środek”²⁰. Przecistawiając się dominacji muzyki nad słowem, kompozytor rozpoczął poszukiwania takiej formy teatru, która umożliwiłaby pełne wyrażenie niesionej przez dramat treści, a do tego w sposób totalny oddziaływałaby na odbiorcę. Poszukiwania te doprowadziły do ścisłego zespolenia muzyki i dramatu słownego, całkowitego „wtopienia dramatycznej akcji, a także dramatycznej mowy w tkanę muzyki”²¹.

Sam dramat był dla Wagnera elementem decydującym o konstrukcji utworu, muzyka winna zaś współgrać z jego treścią. O jedności dzieła decydować miały muzyczne motywy przewodnie odpowiadające pewnym stanom uczuciowym, sytuacjom, postaciom czy miejscom. Odpowiednio ustosunkowany do tekstu leitmotiv zapewniał spójność przekazu pochodzącego z odmiennych twórczych scenicznych. Bronisław Horowicz o Wagnerowskim motywie przewodnim pisał, że „jest on muzyczną materializacją idei powstałej w umyśle dramaturga i występując po raz pierwszy w łączności z określającymi tę ideę słowami czy akcją, towarzyszy jej w dalszym rozwoju dramatu”²². Dla Wagnera istotne znaczenie miała również melodia, którą uważał za „ognisko wyrazu dramatycznego” – jej linia kroczyć miała ściśle za linią słowa, płynąć nieprzerwanie bez wyraźnej kadencji. Zadaniem owej „nieskończonej melodii”

²⁰ R. WAGNER: *Opera i dramat*. Przeł. M. DIENSTL. Lwów–Warszawa 1907, s. 6.

²¹ S. KUNZE: *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*. W: *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge*. Hrsg. S. KUNZE. Bern–München 1978, s. 12–13. Cyt. za: K. KOZŁOWSKI: *Wagner – kompozytor i teoretyk sztuki...*, s. 19.

²² B. HOROWICZ: *Teatr operowy*. Warszawa 1963, s. 60.

(*unendliche Melödie*) było nie tylko ilustrowanie akcji, ale też wiązanie poszczególnych motywów w całość przyczynowo-skutkową.

Komplementarny stosunek słowa i muzyki odróżniał dramaty Wagnera od współczesnych mu dzieł operowych, z charakterystyczną dla nich supremacją muzyki. Stawiając sobie za wzór teatr i dramat antycznej Grecji, kompozytor dążył do całkowitej jedności sztuk:

Taniec, muzyka i poezja to trzy siostry, równie stare jak świat. Pojawiają się one i podają sobie ręce wszędzie tam, gdzie warunki pozwoliły na powstanie sztuki. Nie dadzą się one rozdzielić w swej istocie bez rozerwania kręgu. W kręgu tym bowiem, będącym istotnym ruchem sztuki, są one [...] związane zmysłowo i duchowo tak silnie [...], że każda z nich, oderwana od kręgu, bezwładna i zastygła w bezruchu, może żyć tylko sztucznie natchniętym zapożyczonym życiem²³.

W organicznej syntezie muzyki, poezji, tańca, ale także malarstwa oraz architektury, widział kompozytor idealne dzieło sztuki, określone jako *Gesamtkunstwerk*. W owej koncepcji „dzieła totalnego” poszczególne elementy miały pozostawać ze sobą w stosunku równowagi i w jednakowym stopniu oddziaływać na odbiorcę. Wagner twierdził, że jedynie ścisła ich korelacja daje widzowi możliwość rzeczywistego współudziału w przedstawianym dramacie, potęgując zarówno sensualną, jak i intelektualną stronę odbioru.

Zorganizowane według tych reguł dzieła teatralne uważał Wagner za najwyższą i najbardziej doskonałą formę sztuki. Poprzez ekspresywne zespolenie obrazu, słowa, ruchu i dźwięku pragnął zbliżyć swój teatr do antycznych widowisk – do tego stopnia wierzył w moc syntezy, iż pomniejszał artystyczną wartość sztuk istniejących samodzielnie. Radykalizm kompozytora w tej kwestii najsilniej objawia

²³ R. WAGNER: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Cyt. za: B. HOROWICZ: *Teatr operowy...*, s. 58.

się w jednym z jego traktatów filozoficzno-estetycznych zatytułowanym *Dzieło sztuki przyszłości*. W rozprawie tej czytamy:

Każdy z rodzajów sztuki z osobna ma być zniszczony jako rodzaj dla siebie, użyty jako środek w celu otrzymania wspólnego wyniku, mianowicie bezwzględnego, bezpośredniego przedstawienia pełnej natury ludzkiej; nie będzie to dzieło jednostki, ale wspólny czyn ludzi przyszłości²⁴.

Ideę *Gesamtkunstwerk* próbował Wagner realizować w swych dziełach operowych. Za najpełniejszy jej wyraz uznać można tetralogię *Pierścień Nibelunga* oraz *Tristana i Izoldę* – utwory te powstały bowiem w duchu teoretycznych rozważań zawartych w obu wspomnianych wyżej pismach.

Pomijając dostrzegany przez historyków opery rozdźwięk między głoszoną przez kompozytora koncepcją dramatu muzycznego a jego sceniczną realizacją, uznać należy twórczość Wagnera za wielki przełom w myśleniu o sztuce inscenizacji. Idea *Gesamtkunstwerk* stała się źródłem inspiracji dla wielu artystów i teoretyków dzieła scenicznego, którzy w okresie reformy teatru u schyłku XIX wieku niejednokrotnie podejmować będą próbę ujednolicenia przestrzennych i czasowych elementów widowiska.

²⁴ R. WAGNER: *Dzieło sztuki przyszłości*. Cyt. za: Z. JACHIMECKI: *Wagner*. Kraków 1973, s. 119.

Muzyka sceniczna w okresie reformy teatru

Teoria dramatu muzycznego Wagnera stała się w dużej mierze punktem wyjścia dla teatralnych poszukiwań schyłku XIX wieku. „Wielka Reforma Teatru” przynosi szereg teoretycznych i praktycznych prób zreformowania dzieła teatralnego w duchu Wagnerowskiej syntezy sztuk. Dążenie do organicznego zespolenia wizualnych i akustycznych tworzyw scenicznych wyznaczyło jeden z podstawowych tropów myślenia o nowym teatrze.

Bezpośrednio do idei Wagnera w swych pismach, a także scenograficznych projektach odwoływał się Adolphe Appia. Jego rozprawy teoretyczne stały się cennym rozwinięciem, a nade wszystko porządkującym uzupełnieniem Wagnerowskiej koncepcji dzieła totalnego. Doceniając dążenia autora *Pierścienia Nibelunga* w zakresie ujednolicenia teatralnej formy, Appia wskazuje jednocześnie na pewne niedociągnięcia i niedopracowania idei *Gesamtkunstwerk*, będące przyczyną trudności w jej scenicznej realizacji. Podstawowym zarzutem, jaki wysuwał Appia wobec koncepcji niemieckiego kompozytora, był brak hierarchii poszczególnych składników widowiska, która pozwoliłaby zamienić je w harmonijne dzieło sztuki. W owym zestawieniu sztuk, jakie proponował Wagner, Appia poszukiwał środka, którego siła umożliwiłaby rzeczywiste zespolenie czasowych i przestrzennych elementów widowiska, zapewniając mu jednolity i spójny kształt.

Już podczas analizy dramatu wagnerowskiego²⁵ szwajcarski teoretyk wskazuje na szczególną zdolność muzyki do wyznaczania trwania:

Muzyka nie tylko używa dramatowi ekspresji, lecz wyznacza również ostateczne trwanie; można więc twierdzić, iż z punktu widzenia przedstawiania muzyka jest czasem [...]. Wyznacza więc ona wymiary: przede wszystkim proporcje choreograficzne, od poruszeń tłumu do pojedynczych gestów, następnie zaś, z mniejszym lub większym naciskiem, proporcje obrazu nieożywionego²⁶.

Drugą, dostrzeżoną już przez Wagnera wartością muzyki, o której wspomina Appia, będzie jej zdolność wyrażania dramatu wewnętrznego, jakiej nie ma słowo mówione. W *Dziele sztuki żywej* Appia pisze:

Jak długo trwa muzyka, tak jej twórca każe nam odczuwać i mierzyć czas swoich własnych uczuć: umieszcza nas więc w czasie prawdziwym, bo rzeczywiście trwającym, a mimo to fikcyjnym. Dzięki temu realność estetyczna muzyki jest większa niż innych sztuk; jedynie muzyka jest spontanicznym i natychmiastowym dziełem duszy²⁷.

Te dwie cechy określające specyfikę muzyki jako elementu widowiska teatralnego wyraźnie oddzielają ją od innych współtworzących inscenizację tworzyw scenicznych. Przyglądając się Wagnerowskim dramatom Appia zauważa, że tylko działanie muzyki jest w stanie powiązać żywą postać aktora z nieożywionym obrazem scenicznym, jaki stanowi malarska dekoracja i oświetlenie. Z obserwacji tych wysnuwa wniosek, iż to „muzyka kieruje wszystkimi elementami i ustawia je według potrzeb ekspresji dramatycznej”²⁸.

²⁵ Zob. A. APPIA: *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego*. Przeł. J. HERA. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i oprac. J. HERA. Warszawa 1974.

²⁶ Ibidem, s. 24.

²⁷ A. APPIA: *Dzieło sztuki żywej*. Przeł. L. KOSSOBUDZKI. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej...*, s. 93.

²⁸ A. APPIA: *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego...*, s. 31.

Dążąc do ujednolicenia formy dzieła teatralnego, teoretyk ustala pewną hierarchię środków, wokół której nakreśli następnie swą koncepcję teatru jako „dzieła sztuki żywej”. W centrum sztuki widowiskowej stawia aktora, uważając jego żywą obecność na scenie za podstawowy warunek teatru. Aby jednak trójwymiarowe ciało aktora przemówić mogło pełni swego wyrazu, potrzeba mu odpowiednio zakomponowanej przestrzeni oraz potęgującego ekspresję ruchową światła. Wnioski takie pojawiają się już w pierwszych teoretycznych rozprawach Appii. W jednej z nich czytamy:

Przedmiot staje się w naszych oczach trójwymiarowy dopiero dzięki padającemu nań oświetleniu; jego trójwymiarowość może więc być artystycznie wykorzystana jedynie przy posłużeniu się światłem [...]. Zaś ruchy ciała ludzkiego, by mogły przemówić, wymagają przeszkód. [...] piękno ruchu zależy od różnaitości punktów oparcia, jakie dają ziemia i różne przedmioty. Ruchy więc aktora mogą być artystycznie wyeksponowane jedynie przy właściwym wzajemnym rozmieszczeniu brył i płaszczyzn²⁹.

Twierdzenie, iż tylko trójwymiarowa, przestrzenna dekoracja oraz ekspresyjna gra światła i cienia są w stanie uwydatnić ruch oraz gest ciała aktora, znajdzie swe odbicie w licznych scenograficznych projektach artysty.

Powyższe warunki, jakie Appia stawia sztuce teatru, są konieczne, ale nie wystarczające do zaistnienia dzieła w pełni harmonijnego. Poszukując nadrzędnej zasady godzącej i porządkującej różnorodne elementy widowiska, odnajduje ją autor *Dzieła sztuki żywej* w muzyce, która – jak twierdzi – jako jedyna ze sztuk jest w stanie zintegrować się zarówno z czasem, jak i z przestrzenią. Muzyka wyznacza konkretne trwanie, co zbliża ją do czasu, ponadto poprzez rytm i podlegający mu ruch ciała jednoczy się z przestrzenią. Czyniąc

²⁹ A. APPIA: *Jak zreformować naszą inscenizację*. Przeł. H. SZYMAŃSKA. W: IDEM: *Dzieła sztuki żywej...*, s. 63.

z muzyki siłę organizującą dzieło teatralne, Appia ustala następującą hierarchię inscenizacyjnych środków:

Muzyka narzuca ruchom ciała swoje kolejne czasy trwania; ciało z kolei przekazuje je proporcjom przestrzeni; a kształty nieożywione, przeciwstawiając ciału swoją sztywność, afirmują własne istnienia – którego w braku tego oporu nie mogłyby tak jasno objawić³⁰.

W ten sposób obserwujemy, jak obecne na scenie ciało aktora ożywia zarówno przestrzeń, jak i czas, sama zaś inscenizacja staje się w końcu upragnionym urzeczywistnieniem „sztuki żywej”, opartej na integralności i dynamicznym współdziałaniu poszczególnych jej składników.

Echa Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk* odbijać się będą również w poglądach Edwarda Gordona Craiga. Jego koncepcja widowiska teatralnego opierać się miała na harmonijnym i syntetycznym zespoleniu elementów różnych sztuk, które współtworzyłyby w ten sposób zupełnie nową jakość artystyczną. Już w *Pierwszym dialogu o sztuce teatru* artysta formułuje własną definicję sztuki teatru, która

nie polega ani na aktorstwie, ani na przedstawianych sztukach, ani na scenerii i tańcu, lecz składa się ze wszystkich elementów, które tamte pojęcia zawierają: z akcji, która jest duszą gry aktorskiej; ze słów, które są ciałem literatury; z linii i kolorów, które są rdzeniem dekoracji, z rytmu, który jest istotą tańca³¹.

W przeciwieństwie do Appii, Craig nie zaproponował żadnej ścisłej hierarchii owych środków wyrazu – zamiast tego nieustannie poszukiwał „idealnego” tworzywa, które mogłoby stanowić główny składnik inscenizacji. W wywodach swych niejednokrotnie

³⁰ A. APPIA: *Dzieło sztuki żywej...*, s. 106.

³¹ E. G. CRAIG: *Sztuka teatru – dialog pierwszy*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: IDEM: *O sztuce teatru*. Wstęp i oprac. Z. HÜBNER. Warszawa 1985, s. 132.

wspomina on o muzyce, widząc w niej ważny element teatralnego widowiska. Muzykę łączy zwykle z ruchem, dopatrując się w tańcu jej najpełniejszej postaci i siły oddziaływania.

Reforma teatru na przełomie XIX i XX wieku zdaje się ponownie odkrywać siłę muzyki jako pierwotnego i konstytutywnego komponentu przedstawienia teatralnego. Wyniesiona przez Appię do rangi naczelnej zasady organizującej widowisko, powraca w wypowiedziach wielu teoretyków i praktyków teatru jako ważny środek wyrazu, a nawet element spajający całą inscenizację. Tego rodzaju funkcje nadaje muzyce w swych rozważaniach francuski dramatopisarz i poeta Paul Claudel. Refleksja na temat roli muzyki w widowisku teatralnym pojawia się już w jego pierwszych sprawozdaniach dotyczących teatru japońskiego, jednakże najpełniejszy obraz zyskuje w powstałym w 1930 roku studium *Dramat i muzyka*. Teatr japoński pozostanie dla Claudela niezmiernie ważną inspiracją zarówno w formułowaniu poglądów na temat dzieła scenicznego, jak i w inscenizacyjnym opracowywaniu dramatów. Fascynował go przede wszystkim sposób zastosowania muzyki w klasycznych formach tego teatru, takich jak *kabuki*, *bunraku* czy *nō*. Muzyka opiera się tu głównie na rytmie wyznaczanym przez poszczególne instrumenty perkusyjne bądź strunowe. Według Claudela te jednostajne, pulsujące uderzenia są w stanie wyrazić zamierzony nastrój lepiej niż orkiestra symfoniczna i arie w dramatach muzycznych Wagnera. Muzyka ta zmierza bowiem nie tyle do stworzenia pewnego obrazu dźwiękowego, co raczej do „wzbudzenia i rozniecenia w nas, środkami czysto rytmicznymi i dźwiękowymi, emocji bardziej bezpośrednich i brutalnych, niż zdolne jest wywołać słowo”³².

Claudel zdawał sobie sprawę z dramaturgicznych możliwości muzyki, dlatego też głównym jego celem stało się znalezienie

³² P. CLAUDEL: *Dramat i muzyka*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: IDEM: *Możliwości teatru*. Wstęp i oprac. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa 1971, s. 161.

odpowiedniego sposobu na połączenie jej ze słowem. Za Wagnerem dramaturg nieodłącznie wiąże muzykę z czasem – bez względu na to, czy „ogranicza się ona jedynie do poddawania rytmu, czy też za-
barwia akcję stopniowo różnymi dźwiękami, aby w końcu wyrazić ją
całą pełnią orkiestry i śpiewu”³³. Za podstawowy błąd Wagnera, unie-
możliwiający mu osiągnięcie upragnionej syntezy, Claudel uważał
„nadmiar muzyki”, który tłumaczył jako brak stopniowego przejścia
pomiędzy realnym światem słowa a duchową sferą rytmu i melodii.
W teatrze japońskim odnajduje poeta idealną równowagę pomiędzy
tymi dwoma elementami, która jest w stanie wyrazić nawet najgłę-
bszy dramat. „Teatr japoński – pisze Claudel – doskonale rozwiązał
problem muzyki dramatycznej, która nigdy nie powinna rywalizować
z akcją ani też być wstawką przerywającą akcję, lecz ma ją przygo-
towywać i akompaniować jej w sercu widzów”³⁴. Ponadto wskazuje na
jeszcze jedną, bodaj najważniejszą funkcję, jaką pełni muzyka w kla-
sycznych formach teatru Dalekiego Wschodu – jest nią wyrażanie
ciągłości akcji. Muzyka, poprzez to, że nieodzownie wiąże się z cza-
sem, staje się bezpośrednim znakiem jego trwania. Jej nieustannie
wybijany rytm oraz dźwiękowe wypełnienie korespondujące z akcją
czynią z niej element wiążący i spajający całe widowisko.

Duży wpływ na kształtowanie się teatralnej świadomości Clau-
dela miały również spektakle Émile’a Jaquesa-Dalcroze’a, z których
szczególne wrażenie zrobił na poecie *Orfeusz i Eurydyka* (ze sceno-
grafią Appii). Oczarowany niebywałym połączeniem muzyki, plastyki
i światła, a także specyfiką wnętrza i ogromnych rozmiarów sceną
instytutu w Hellerau, w swym artykule z 1913 roku napisze Claudel
o *Orfeuszu*... następujące słowa:

Ciało ludzkie i muzyka mają wspólny element, a mianowicie ruch,
wspólną miarę, którą jest czas, wspólną ekspresję, którą jest rytm.

³³ Ibidem, s. 165.

³⁴ P. CLAUDEL: *Kabuki*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: IDEM: *Możliwości teatru...*, s. 95.

[...] Fraza muzyczna ożywcza i ożywiona, wciela się, reguluje, inspiruje, kształtuje i rozwija gesty, pozy, kroki [...]. Ciało doskonale uległe muzyce, wydaje się chwilami przez nią powołane do życia i stworzone³⁵.

Dzięki spektaklom w Hellerau Claudel odkrywa nowy sposób funkcjonowania muzyki w teatrze, mianowicie „muzykę uwidocznioną i ożywioną w ciałach ludzkich”³⁶. Wzrasta tym samym zainteresowanie dramaturgii aktorstwem zbiorowym, jednorodną grupą ludzką, której pełnowymiarowym odbiciem w dramacie i dziele scenicznym stać się mógł jedynie chór.

Chór jako zbiorowa persona dramatu zajmować będzie Claudela do tego stopnia, że poświęci jej nie tylko wiele uwag teoretycznych, ale przede wszystkim wprowadzi ją do swych dramatów. Już podczas pracy nad przekładem *Orestei* Ajschylosa francuski artysta docenia ogromną rolę chóru, starając się wiernie odtworzyć poetycki charakter jego pieśni. W liście do kompozytora Dariusa Milhauda napisze:

Im bardziej zagłębiam się w przekład *Orestei*, tym lepiej widzę, jak nieodzowna jest tu muzyka, ale muzyka szczególnego rodzaju, dająca przede wszystkim linię, rytm i ruch raczej niż kombinacje harmoniczne³⁷.

Począwszy od doświadczeń związanych z teatrem w Hellerau, Claudel zacznie przywiązywać dużą wagę do muzycznego elementu swych dramatów, w których chór pełnić będzie rolę niemal najważniejszą. W napisanym na zamówienie Maxa Reinhardta dramacie historycznym *Księga Krzysztofa Kolumba* chór staje się „najbliższą

³⁵ P. CLAUDEL: *Teatr w Hellerau*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: Idem: *Możliwości teatru...*, s. 54.

³⁶ Ibidem.

³⁷ P. CLAUDEL: *Listy do Milhauda o „Agamamnonie” i „Proteuszu”*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: IDEM: *Możliwości teatru...*, s. 66.

widzom personą dramatu”, głównym ogniwnem „przechwytyjącym i przetwarzającym energetyczne fale akcji dramatycznej”, a poprzez to odsłaniającym odbiorcy właściwą interpretację utworu³⁸. Claudel ujmował chór jako żywą, zbiorową postać dramatu. Włączając ją do swych utworów, miał już zwykle naszkicowany w myślach sceniczny wymiar i kształt owej osoby.

W swych teoretycznych rozważaniach na temat chóru poeta niejednokrotnie podkreślał wszechstronność możliwości zastosowania go w dramacie i teatrze współczesnym. W *Joannie d’Arc na stosie* odwołał się do pierwotnej, dytyrambiczej formy pieśni chóralnej, której podstawą jest dialog prowadzony przez koryfeusza i pozostałych choreutów. Głównym zadaniem zbiorowej osoby jest tutaj relacjonowanie akcji dramatu – odwrotnie niż w *Księdze Krzysztofa Kolumba*, gdzie chór, pod różnymi postaciami, staje się aktywnym uczestnikiem akcji.

W procesie oraz próbach przywracania nowożytnej sztuce widowiskowej elementu muzycznego, szczególnie zaś jego chóralnej postaci, dużą rolę odegrała druga oraz trzecia faza „Wielkiej Reformy Teatru” z ich naczelnymi hasłami: powrotem do źródeł oraz reteatralizacją. Za najwybitniejszy spektakl tego okresu, stanowiący przykład ponownego włączenia do inscenizacji „chóralnego ciała tłumu”³⁹, uchodzi *Król Edyp* Maxa Reinhardta, wystawiony po raz pierwszy w 1910 roku w monachijskiej Musikfesthalle, a następnie przeniesiony na arenę berlińskiego cyrku Schumannna. Monumentalny spektakl austriackiego reżysera, w którym sceny zbiorowe oraz ich „chóralność” wysuwają się na plan pierwszy, przez wiele lat uznawano za modelową inscenizację dramatu antycznego, która

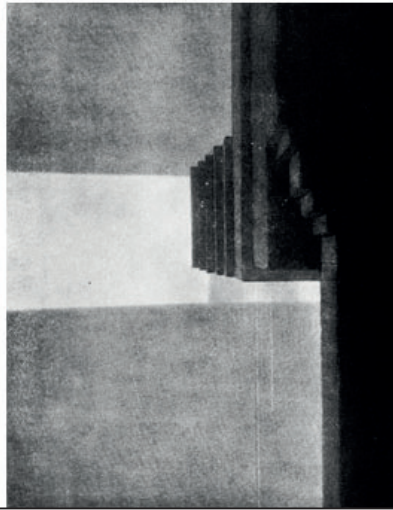
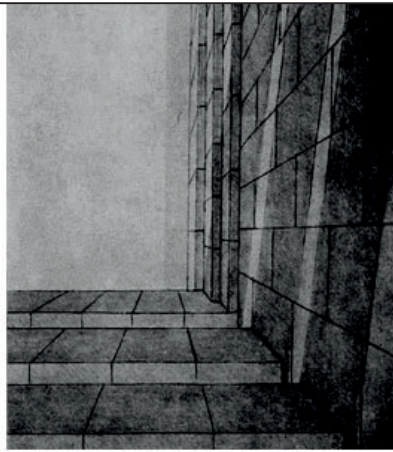
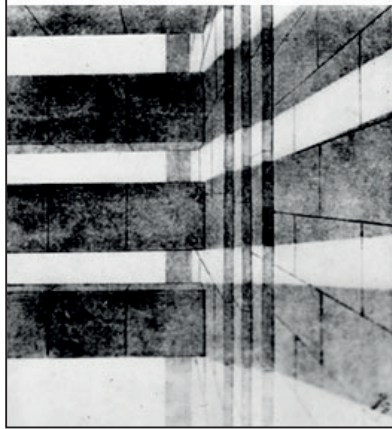
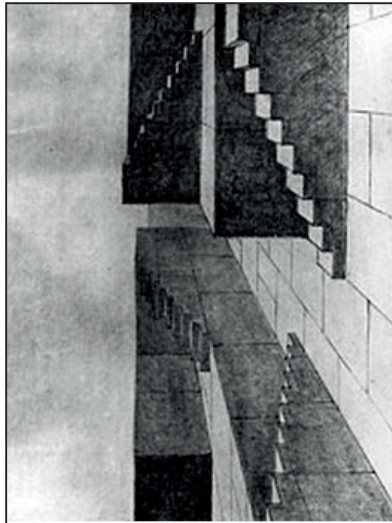
³⁸ Zob. E. PARTYGA: *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej...*, s. 182–190.

³⁹ Ibidem, s. 114–122.

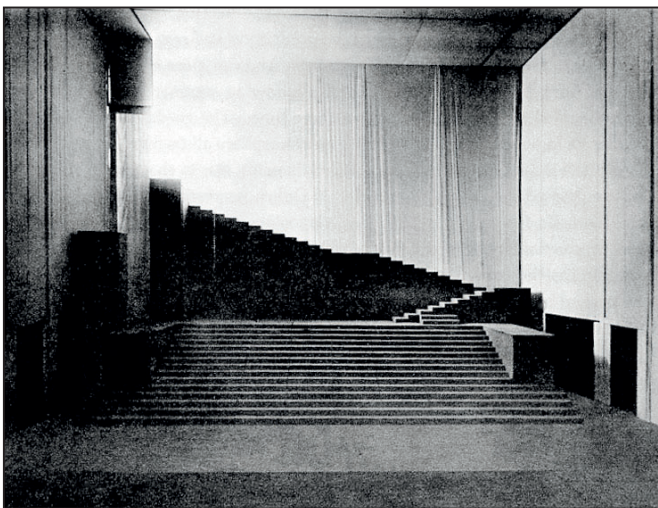
w dużym stopniu zdecydowała o sposobie przedstawiania chóru w nowoczesnym teatrze⁴⁰.

Przedstawiony w tym rozdziale krótki rys historyczny ma na celu wskazanie najważniejszych dla rozwoju muzyki scenicznej zjawisk i teorii, w których należy widzieć istotne próby określenia jej miejsca w złożonej strukturze przedstawienia teatralnego. Mimo upływu czasu wiele z nich znajduje swe odbicie w rozmaitych formach i teoretycznych wykładniach współczesnej sztuki widowiskowej. Ów szkic stanie się jednocześnie ważnym punktem odniesienia dla kolejnych rozdziałów książki będących szczegółową analizą muzyki w kontekście zjawisk współczesnego teatru dramatycznego.

⁴⁰ Więcej na ten temat zob. *ibidem*, s. 113–114.



1. ADOLPHE APPIA, szkice z cyklu *Przestrzenie rytmiczne*



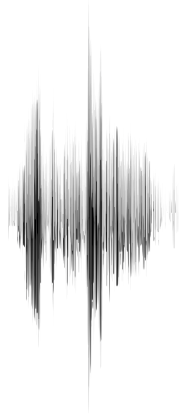
2. ADOLPHE APPIA, scenografia do *Orfeusza i Eurydyki* CHRISTOPHA WILLIBALDA GLUCKA (Hades)



3. Wielka Sala instytutu w Hellerau zaprojektowana przez HEINRICHA TESSENOWA według koncepcji ADOLPHA APPII

Rozdział II

Percepcja muzyki w przedstawieniu teatralnym



Przestrzenie dźwiękowe

Swą propozycję uczynienia z muzyki nadrzędnego czynnika organizującego pozostałe elementy dzieła teatralnego Adolphe Appia uzasadniał stwierdzeniem, iż muzyka nie tylko „użycza dramatowi ekspresji, lecz wyraża również ostateczne trwanie”¹. To, co dla Appii wydaje się mieć szczególne znaczenie, a zatem czasowa struktura i dynamiczny (objawiający się poprzez następstwo zmieniających się dźwięków) charakter muzyki, niejednokrotnie powodowało jednak przyznawanie jej wartości znacznie mniejszej niż innym dziedzinom sztuki. Muzyka jako *l'art du temps par excellence* („sztuka wybitnie czasowa”) od wieków przysparzała wiele kłopotu zarówno estetykom, jak i teoretykom sztuki. W *Krytyce władzy sądu* Immanuel Kant określa muzykę instrumentalną jako sztukę „jedynie przyjemną”, odróżniając ją tym samym od „sztuk pięknych”, które oddziałują na odbiorcę przede wszystkim za pośrednictwem formy. Według Kanta muzyka ze względu na swą czasową, „przemijającą” strukturę nie jest w stanie przyjąć trwałego kształtu (*Gestalt*), a zatem jej oddziaływanie na słuchacza ogranicza się jedynie do aspektu uczuciowego. O ile w relacjach pomiędzy dźwiękami (interwałach) Kant dostrzega „matematyczną formę”, o tyle, jak stwierdza,

¹ A. APPIA: *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego*. Przeł. J. HERA. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i oprac. J. HERA. Warszawa 1974, s. 24.

„matematyka nie ma najmniejszego udziału w wytwarzaniu czaru i wzruszenia umysłu, jakie wywołuje muzyka”². Na inne niedostatki muzyki jako sztuki wyrażającej się w czasie i poprzez ruch zwraca uwagę Georg Wilhelm Hegel, pisząc, że w przeciwieństwie do sztuk plastycznych nie posiada ona „przestrzennej przedmiotowości” czy też „zewnętrznego istnienia”, a co za tym idzie – daje się odnieść jedynie do swej wewnętrznej podmiotowości:

Treścią muzyki jest moment podmiotowy w sobie samym, a wyrażenie go nie prowadzi do powstania jakiegś przestrzennie trwałej przedmiotowości, lecz swym niepowstrzymanym wolnym zanikaniem zaświadcza, że jest tylko wypowiedzią, która zamiast posiadać jakieś trwałe istnienie dla siebie samej, ma swoje oparcie w czynniku wewnętrznym i podmiotowym, i której zadaniem jest istnieć jedynie dla podmiotowej strony wewnętrznej³.

I dalej:

W utworze muzycznym [...] dochodzi wprawdzie do pewnego początkowego odróżnienia słuchającego podmiotu od przedmiotowego dzieła [...] Przeciwnieństwo to jednak nie osiąga [...], tak jak w sztuce plastycznej, ani trwałego, zewnętrznego trwania w przestrzeni, ani oglądowności jakiegś dla siebie istniejącej podmiotowości, lecz przeciwnie, zamienia swą realną egzystencję w bezpośrednie przemijanie w czasie⁴.

Tego, iż muzyka działa i manifestuje się w czasie, nie próbowano nigdy zakwestionować. Jak słusznie bowiem zauważa jeden z pierwszych estetyków i filozofów muzyki Eduard Hanslick, tym, co ją

² I. KANT: *Krytyka władzy sądzenia*. Przeł. J. GAŁECKI. Warszawa 1986, s. 256.

³ G.W. HEGEL: *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. GRABOWSKI i A. LANDMAN. Warszawa 1967, s. 160.

⁴ Ibidem, s. 182.

stanowi, są „formy dźwiękowe w ruchu” (*tönend bewegte Formen*)⁵. Stwierdzenie to pozostaje bliskie rozważaniom Hegła na temat ulotnej i przemijającej struktury utworu muzycznego, który w przeciwieństwie do architektury, malarstwa czy rzeźby nie jest w stanie osiągnąć trwałej i niezmienniej formy w przestrzeni. Z drugiej jednak strony postrzeganie muzyki jako sztuki, która objawia się poprzez czasowe następstwo dźwięków, implikuje również pewien rodzaj dźwiękowej przestrzenności. Zagadnienie to rozwinięte zostanie przez muzykologów XX wieku, z których większość będzie zgodna co do tego, że „zdarzenia w czasie również mogą utrwalić się jako kształty (*Gestalten*)”, zaś „fenomen ruchu wiąże się ściśle z fenomenem przestrzeni”⁶.

Myślenie o muzyce w kategorii przestrzeni ma dość długą tradycję i obfituje w rozważania o charakterze filozoficzno-teoretycznym. „Dźwiękowa przestrzenność” jawi się bowiem jako pojęcie szczególnie pojemne i odnoszące się do kilku odmiennych kwestii ontologicznych. Według Leszka Polonego możemy wyróżnić cztery jej warianty:

1. **przestrzeń akustyczną**, czyli fizyczną przestrzeń dźwiękową, która może być mierzona, badana za pomocą aparatury. [...] Określamy ją za pomocą pewnych parametrów fizycznych, jak czas pogłosu, poziom hałasu, rozkład poziomemu dźwięku w różnych miejscach wnętrza.
2. **przestrzeń słuchową**, percepcyjną, daną w doświadczeniu zmysłowym, a więc doznania przestrzeni ujawniające się w akcie słuchania – m.in. muzyki, ale także wszelkich odgłosów płynących z przestrzeni fizycznej. [...]

⁵ Zob. E. HANSLICK: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*. Przeł. S. NIEWIADOMSKI. Warszawa 1903.

⁶ Zob. na ten temat: C. DAHLHAUS: *Estetyka muzyki*. Przeł. Z. SKOWRON. Warszawa 2007 (rozdz. XIII *Fenomenologia muzyki*).

3. **przestrzeń muzyczną** we właściwym sensie, a więc przestrzeń dźwiękową zorganizowaną poprzez systemy muzyczne, skalę dźwiękowe, tonalność, reguły harmonii, formy muzyczne, fakturę dźwiękową, obsadę instrumentalną; można ją określić jako wewnętrzną przestrzeń dzieła muzycznego lub też jego przestrzenną kompozycję. [...]
4. **przestrzeń symboliczną**, czy zgoła **mityczną**, czyli sferę przestrzennych wyobrażeń, przedstawień i asocjacji, a także pewnych przestrzennych idei, motywów i tematów literackich, ujawniających się w utworze muzycznym [...] ⁷.

O ile właściwe „odczucie” przestrzeni akustycznej oraz muzycznej wymagać będzie od słuchacza/widza pewnych dodatkowych kompetencji (w przypadku przestrzeni akustycznej – znajomości praw fizyki, w przypadku przestrzeni muzycznej – wiedzy z zakresu teorii muzyki), o tyle przestrzeń słuchowa oraz symboliczna są tymi, które percypujemy najczęściej w pierwszej kolejności – nawet wówczas, gdy kontakt z muzyką jest wynikiem przypadku, a zatem jest typem kontaktu niezamierzonego i często jedynie powierzchownego.

Mianem przestrzeni słuchowej można określić każdą rzeczywistą przestrzeń, w której odbiera się dźwięki. Niemniej jednak chodzić tu będzie nie tyle o wizualne, co raczej słuchowe jej rozpoznanie, polegające przede wszystkim na zlokalizowaniu źródła dźwięku. W teatrze przestrzeń ta obejmować będzie zarówno scenę, jak i widownię, a także wszystkie miejsca, w których usytuowana zostaje akcja danej sztuki bądź w których znajdują się potencjalne źródła emisji dźwięku. Poza muzyką i dźwiękami płynącymi ze sceny konstituować ją będą zatem także wszelkiego rodzaju odgłosy (szumy, szelesty, komentarze) pochodzące z widowni. Będzie to rodzaj

⁷ L. POLONY: *Pojęcie przestrzeni muzycznej w myśli muzykologicznej*. W: *Czas przestrzeni*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2008, s. 183–184. Zob. również: IDEM: *Przestrzeń i muzyka*. Kraków 2007.

performatywnej przestrzeni dźwiękowej, wytwarzanej w trakcie trwania przedstawienia – zmiennej i zależnej od tworzących ją elementów.

Jak każde tworzywo sceniczne muzyka traci w teatrze swą autonomię, wchodząc w ścisłą interakcję z nacechowaną semantycznie przestrzenią sceny oraz jej komponentami. Wpływ na jej recepcję ma zatem nie tylko zewnętrzny wobec niej kontekst dramatyczny, ale również sposób, w jaki koresponduje ona z innymi elementami przedstawienia, takimi jak gra aktorska, choreografia, scenografia, oświetlenie itd. W związku z uwikłaniem muzyki scenicznej w powyższe korelacje zarówno percepcja przestrzeni słuchowej, jak i symbolicznej (zbiór przestrzennych asocjacji, wyobrażeń i przedstawień ewokowanych przez utwór muzyczny) wymusza na odbiorcy uwzględnienie szeroko zakreślonego kontekstu pozamuzycznego. Chcąc zatem określić status oraz funkcje muzyki w teatrze dramatycznym, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na specyficzny rodzaj wymienności, jaka rodzi się między wizualnymi a dźwiękowymi elementami przedstawienia, a także na stosunek samej muzyki do fabuły i świata przedstawionego.

Wśród elementów składających się na fonosferę widowiska dramatycznego wskazuje się zwykle trzy zasadnicze grupy dźwięków: głosy mówiące, muzykę oraz różnego rodzaju efekty akustyczne. Niezależnie od źródła ich emisji, które może pozostawać widoczne bądź ukryte dla oczu widza, dźwięki te reprodukowane są na użytek widowiska – w zamierzeniu mają być zatem percypowane przez odbiorcę spektaklu. W dobie nowych mediów, które znajdują szerokie zastosowanie również w teatrze, można by wyodrębnić jeszcze czwartą grupę, którą stanowiłyby dźwięki przetworzone lub zapośredniczone medialnie, jednakże w istocie zawierają się one w trzech wymienionych wyżej kategoriach.

Jak zauważa Erika Fischer-Lichte, „co najmniej od XVIII wieku za dźwięki konstytuujące przestrzeń dźwiękową uznawano tylko te,

które świadomie wytwarzali w przedstawieniach ich twórcy – aktorzy, muzycy i technicy”⁸, nie uwzględniając wszelkiego rodzaju odgłosów pochodzących z widowni, a wręcz zwalczając je. Pojawienie się sztuki performance, szczególnie zaś dokonania międzynarodowego ruchu artystycznego Fluxus, zwróciły jednak uwagę na ten aspekt dźwiękowości przedstawienia teatralnego, który wiąże się z współobecnością oraz współuczestnictwem aktorów i widzów – dźwiękowość niezaplanowaną i niepodlegającą kontroli, a mimo to w dużej mierze decydującą o odbiorze widowiska teatralnego.

Wbrew pozorom wspomniany wyżej rodzaj dźwiękowości nie stoi w opozycji do tych elementów akustycznych przedstawienia, które pojawiają się w nim jako wynik przemyślanej wcześniej koncepcji inscenizacyjnej (wypowiedane kwestie aktorskie, muzyka i efekty dźwiękowe). Wręcz przeciwnie – stanowi ich uzupełnienie, a niejednokrotnie decyduje również o ich przebiegu i ostatecznym kształcie. W ten sposób zaprojektowana wcześniej fonosfera widowiska teatralnego nie tylko się poszerza, ale podlega transformacji z każdym kolejnym przedstawieniem.

Muzyka, hałas i cisza

W niezwykle bogatym i różnorodnym świecie dźwięków percypowanych przez widza w trakcie trwania spektaklu muzyka bez wątpienia zajmuje miejsce szczególne. Według Appii to właśnie ona wyznacza rytm oraz proporcje przedstawienia, narzucając swoje „trwanie” poszczególnym elementom spektaklu i jednocześnie scalając je ze sobą. Współczesny teatr bardzo szeroko wykorzystuje zarówno synchronizacyjne, jak i dramaturgiczne możliwości warstwy muzycznej. Aby przyjrzeć się im bliżej, należałoby najpierw dookreślić, co

⁸ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI i M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 198.

rozumieć należy pod pojęciem „muzyka sceniczna” i w jakim stopniu różniłoby się ono od tzw. efektu akustycznego.

Jeszcze w XIX wieku wszelkiego rodzaju szumy, hałasy i dźwięki niewydobywane z instrumentów muzycznych radykalnie oddzielano od samej muzyki, którą postrzegano jako wypadkową trzech nadrzędnych i konstytuujących ją elementów: melodii, harmonii i rytmu. Mimo że zapowiedzi nowej estetyki muzycznej zauważyć można już w utworach kompozytorów końca XIX wieku – chociażby w kompozycjach Claude’a Debussy’ego – to jednak zasadniczą zmianę w sposobie traktowania materiału dźwiękowego przynosi dopiero wiek XX. Zakwestionowanie tonalności, eksperymenty z harmonią i rytmem, a następnie zapoczątkowany przez futurystów bruityzm zmusiły do poszukiwań nowej, adekwatnej do estetycznych przemian definicji słowa „muzyka”.

W swoim manifestie futurystycznym z 1913 roku Luigi Russolo pisał o ewolucji muzyki, która wraz z końcem XIX wieku zaczyna dostosowywać się do potrzeb nowego odbiorcy, którego wrażliwość i muzyczne potrzeby kształtuje epoka technicyzacji, industrializacji oraz dynamicznej urbanizacji:

Ewolucja w kierunku dźwięku-hałasów nie była wcześniej możliwa. Ucho człowieka żyjącego w XVIII wieku nie mogłoby znieść nieharmonijnej intensywności niektórych akordów, jakie wytwarza nasza orkiestra [...]. Nasze ucho czerpie jednak z tego przyjemność, ponieważ jest już dostrojone do nowoczesnego życia, tak silnie szafującego różnymi hałasami. Nasze ucho jest też jednak niezaspokojone i domaga się coraz większych wrażeń akustycznych⁹.

⁹ L. RUSSOLO: *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. CH. COX i D. WARNER. Gdańsk 2010, s. 33.

Według futurystów nowych wrażeń akustycznych miało dostarczyć zwrócenie się ku „sztuce hałasów”. Sam Russolo postulował wprowadzenie w tym celu nowych instrumentów (tzw. *intonarumori*), które miały poszerzyć tradycyjny skład orkiestrowy i jednocześnie otworzyć muzykę na „nieskończenie różnorodny świat dźwięków-hałasów”¹⁰.

Manifesty futurystyczne zapowiadają nową koncepcję muzyki, która w zakres swej definicji włączy to, co do tej pory uważano za jej skrajne przeciwieństwo. Fascynacja szumem i hałasem jako nowymi jakościami brzmieniowymi widoczna będzie w twórczości najważniejszych kompozytorów pierwszej i drugiej połowy XX wieku, takich jak Edgar Varèse, Henry Cowell, Pierre Schaeffer czy John Cage. Eksperymenty dźwiękowe, na jakich opierają się ich kompozycje, sprawiają, że przyjęte jako konwencjonalne i do tamtej pory obowiązujące rozróżnienie na dźwięki „muzyczne” i „niemuzyczne” (szum, hałas) traci swą zasadność. „Element szumu występuje w samym tonie wytwarzanym przez którykolwiek z naszych instrumentów”¹¹ – zauważa Henry Cowell, zaś francuski teoretyk Jacques Attali dodaje, iż słuchanie muzyki jest w istocie słuchaniem wszystkich szumów¹².

Nowe możliwości w zakresie poszerzenia pola dźwiękowego muzyki przyniosło również odkrycie magnetofonu. Użycie taśmy magnetycznej do rejestrowania, a następnie odtwarzania dźwięków pozwoliło kompozytorowi obejść się bez notacji, instrumentów oraz wykonawców. Zaowocowało to powstaniem muzyki konkretnej (*musique concrète*) wykorzystującej i przetwarzającej nagrany wcześniej materiał dźwiękowy, który stanowiły często odgłosy przyrody, miasta bądź przypadkowo zarejestrowane głosy ludzkie. Pierwszym

¹⁰ Ibidem, s. 34.

¹¹ H. COWELL: *Rozkosze szumu*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku...*, s. 46.

¹² Zob. J. ATTALI: *Szum i polityka*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku...*, s. 29.

utworem opartym na tej właśnie technice komponowania dźwięków był *Koncert szumów* Pierre'a Schaeffera, wyemitowany w 1948 roku przez jedną z francuskich stacji radiowych. Koncert składał się z kilku krótkich utworów „skomponowanych wyłącznie z nagranych odgłosów pociągu, wprawionych w ruch pokrywek, garnków i patelni, barek rzecznych, instrumentów perkusyjnych i nietypowych odgłosów fortepianu”¹³.

Śladami Schaeffera podążą inni kompozytorzy, chociażby tacy jak Pierre Henry czy John Cage. Dźwięki, które jeszcze w XIX wieku uważane były za „niemuzyczne”, stają się nieodłącznym elementem XX-wiecznych kompozycji operujących nowymi środkami wyrazu. W teoretycznej refleksji towarzyszącej owym przemianom estetycznym podkreśla się konieczność redefinicji pojęć takich jak muzyka i kompozytor, które poszerzają w tym wypadku swój zakres znaczeniowy. W latach sześćdziesiątych dużą popularność zyskuje definicja Edgara Varèse, który swoją muzykę wykorzystującą zarówno media elektroniczne, jak i różnego rodzaju szumy określił mianem „zorganizowanego dźwięku”. Kompozytor zaś to wedle niego ktoś „pracujący z rytmem, częstotliwościami i natężeniami” – jednym słowem – organizator dźwięku¹⁴.

O dźwiękowości w teatrze i modelach jej percepcji

Nie bez powodu przywołane zostały tu nazwiska czołowych przedstawicieli awangardy muzycznej XX wieku. Ich kompozycje oraz zastosowane w nich metody wytwarzania dźwięku wskażą bowiem nowe kierunki rozwoju współczesnej muzyki, w tym również muzyki scenicznej.

¹³ CH. COX, D. WARNER: *Muzyka i jej inni: szum, dźwięk, cisza. Wprowadzenie*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku...*, s. 25.

¹⁴ Zob. E. VARÈSE: *Wyzwolenie dźwięku*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku...*, s. 43.

Zarówno zainicjowany przez futurystów bruityzm, jak i eksperymenty twórców muzyki konkretnej znajdują swe odbicie w teatrze dramatycznym. Nie tylko w decydujący sposób zmieni to rodzaj dźwiękowego tła spektaklu, ale też postawi pod znakiem zapytania zasadność wszelkich teoretycznych prób oddzielania muzyki od efektów akustycznych oraz postrzegania tych elementów jako dwóch odrębnych systemów dźwiękowych przedstawienia.

Tego rodzaju rozróżnienie charakterystyczne jest przede wszystkim dla semiotyki teatru, która aby uporządkować niezwykle rozległy zasób tworzyw scenicznych, z których zbudowane jest przedstawienie, proponuje pogrupowanie ich w systemy sceniczne (w domyśle: systemy znaczące). Większość semiotycznie zorientowanych badaczy teatru skłonna jest akceptować klasyfikację zaproponowaną przez Tadeusza Kowzana, który wyróżnia trzynaście systemów znakowych teatru. W systematyzacji tej muzyka oraz efekty dźwiękowe usytuowane zostają w oddzielnych grupach, mimo to autor dość wyraźnie sygnalizuje, że granica między nimi w pewnych sytuacjach ulega zatarciu. Za przykład posłużyć może wkroczenie do teatru muzyki konkretnej, która – jak zauważa badacz – „w swych najskrajniejszych przypadkach zbliża się do tego, co nazywamy efektem dźwiękowym”¹⁵. Kowzan zwraca uwagę również na grupę dźwięków niezamierzonych, które z konieczności towarzyszą pewnym działaniom aktorskim: odgłos kroków, skrzypienie drzwi, szelest kostiumów. Określając je mianem „znaków naturalnych”, zaznacza jednak, że nie są one generowane świadomie na użytek widowiska, a są jedynie „niezamierzonym i ubocznym rezultatem komunikowania innych znaków”¹⁶. To zaś nie czyni z nich przedmiotu badań semiologicznych, które według autora

¹⁵ T. KOWZAN: *Znak w teatrze*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i oprac. J. DEGLER. Wrocław 1988, s. 366.

¹⁶ Ibidem, s. 367.

za istotne winny uznać tylko te dźwięki, jakie reprodukuje się specjalnie na potrzeby spektaklu. Z semiologicznego punktu widzenia z obszaru badań nad muzyką sceniczną należałoby zatem wykluczyć wszelkiego rodzaju dźwięki „niemuzyczne”, a więc zarówno efekty akustyczne wytwarzane na potrzeby inscenizacji, jak i „naturalne” odgłosy towarzyszące wykonywanym przez aktorów działaniom scenicznym. W kręgu rozważań nie znalazłyby się również przypadkowe i spontaniczne dźwięki pochodzące z widowni, przybierające czasem charakter *stricte* muzyczny.

Mówiąc o fonosferze współczesnego teatru dramatycznego, którego celem nadrzędnym coraz częściej staje się wytworzenie specyficznego sprzężenia zwrotnego między sceną a widownią, nie możemy wykluczyć tych aspektów dźwiękowości przedstawienia, które warunkują powstanie owego feedbacku. W analizie muzycznej warstwy spektaklu teatralnego winniśmy zatem uwzględnić nie tylko utwory zapożyczone bądź skomponowane specjalnie na jego potrzeby, ale również towarzyszące im efekty akustyczne (często posiadające swój zapis nutowy), a także zwrócić uwagę na niezaplanowany i niepoddany kontroli rodzaj dźwiękowości, który wyłania się wskutek cielesnej współobecności aktorów i widzów. Co więcej, tego rodzaju elementy akustyczne w istotny sposób wpływać mogą na percepcję poszczególnych kompozycji muzycznych wykorzystanych w przedstawieniu, a także na odbiór całego spektaklu w kontekście jego warstwy brzmieniowej.

Doniosłe znaczenie dla rozwoju oraz zmiany postrzegania współczesnej muzyki – w tym również muzyki scenicznej – miały dokonania twórców związanych ze wspomnianym już wcześniej ruchem artystycznym Fluxus. Kompozycje Johna Cage’a – jednego z głównych mentorów grupy – wskazują nie tylko na nowy sposób traktowania materiału muzycznego (aleatoryzm), ale także na zmianę relacji pomiędzy twórcą, wykonawcą oraz odbiorcą dzieła muzycznego. Rola tego ostatniego nie ogranicza się już jedynie do

percepcji utworu, ale coraz częściej polega również na współkreowaniu jego przestrzeni dźwiękowej, która zyskuje tym samym wymiar performatywny. Ideę tę bodaj najpełniej oddaje wykonany po raz pierwszy w 1952 roku utwór *4'33"*, otwierający cykl tzw. *silent pieces* Cage'a. W kompozycji tej muzyczność wyłania się z ciszy, stanowią ją odgłosy pochodzące z widowni niecierpliwie oczekującej pierwszych tonów zapowiedzianego utworu. Siedzący przy fortepianie pianista nie wydobywa jednak żadnego dźwięku – zamiast tego przez 4 minuty i 33 sekundy rejestrowane są odgłosy dochodzące spoza sali koncertowej oraz szmery, szepty i chrząknięcia zgromadzonej przed sceną publiczności. Przywołująca to zdarzenie Erika Fischer-Lichte zauważa, że w kompozycji Cage'a na pierwszy plan wysunęła się „niemożność kontrolowania dźwiękowości, która wymyka się indywidualnym intencjom, planom oraz machinacjom, i wydarza jako niemożliwa do przewidzenia”¹⁷. Tak pomyślany utwór muzyczny nie ma już charakteru artefaktu, ale staje się wydarzeniem – zmiennym i zależnym od swego „tu i teraz”.

Nietrudno zauważyć, że realizacjom utworów Cage'a bliżej do muzycznych performansów niż tradycyjnych koncertów muzyki klasycznej. Rezygnacja z notacji muzycznej oraz otwarty charakter jego kompozycji powodują, że dopiero w wyniku interakcji z publicznością wyłania się właściwa treść dzieła muzycznego – za każdym razem inna, stanowiąca wynik specyficznej wymiany energii pomiędzy wykonawcami a widownią.

Silent pieces oraz inne kompozycje Johna Cage'a zapoczątkowały zwrot performatywny w muzyce, który w latach sześćdziesiątych obejmie także inne dziedziny sztuki. To zasadnicze przejście od dzieła-artefaktu do dzieła pojmowanego jako wydarzenie nie tylko na nowo zdefiniuje relacje pomiędzy twórcą

¹⁷ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 200.

a odbiorcą sztuki, ale też podaje w wątpliwość opozycyjny charakter pojęć takich jak „znaczący” i „znaczony”, „materialność” i „znakowość” czy wreszcie „obecność” i „reprezentacja”. Dla widowiska teatralnego owa zmiana oznaczać będzie przede wszystkim przekroczenie obowiązującego do tej pory paradygmatu semiotycznego, wedle którego wszystkie użyte w przedstawieniu tworzywa sceniczne postrzegane są w kategorii znaku, a zatem pełnią funkcję referencyjną, odsyłając do zewnętrznego wobec siebie „elementu znaczonego”. Konsekwencją myślenia semiotycznego jest określony model percepcji przedstawienia, polegający na rozszyfrowywaniu przez widza skonstruowanych uprzednio znaczeń. W świetle estetyki performatywności, podkreślającej materialność oraz auto-referencyjność pewnych tworzyw scenicznych, proces percepcji jawi się jako nieustanne wytwarzanie czy też emergencja znaczeń w trakcie trwania przedstawienia. W procesie tym decydującą rolę odgrywają nie tylko intersubiektywne, lecz przede wszystkim indywidualne asocjacje widzów uruchamiane automatycznie wskutek postrzegania pewnych elementów spektaklu jako bytów fenomenalnych, w danym momencie uwolnionych od swej funkcji reprezentacyjnej.

W dobie teatru postdramatycznego, rezygnującego z tradycyjnego modelu dramatyczności oraz związanych z nim strategii konstruowania scenicznego świata – linearnej narracji, fabuły opartej na mimetycznej relacji do rzeczywistości oraz percepcyjnej ciągłości – to właśnie estetyka performatywności zdaje się dostarczać odpowiednich kategorii służących do opisu i analizy tych widowisk oraz ich poszczególnych elementów. Co najważniejsze, performatywność przedstawienia nie musi stanowić zaprzeczenia jego semantyczności. Zwraca się tu uwagę jedynie na alternatywny wobec założeń semiotyki oraz hermeneutyki proces konstruowania znaczeń, które rodzą się czy też wyłaniają dopiero w wyniku określonej interakcji wykonawców i widzów. Proces ten, przez Fischer-Lichte

określony jako „autopojetyczna pętla feedbacku”¹⁸, opiera się na doświadczaniu konkretnego „tu i teraz” wyzwalającego rozmaite asocjacje i reakcje niepoddane regulacjom i odgórnym przyporządkowaniom. Ich cielesne manifestacje, dostrzegalne zarówno dla aktorów, jak i dla innych widzów, w istotny sposób wpływać mogą na ową pętlę feedbacku, stając się tym samym ważnym jej elementem.

Jak zauważa Bernd Stegemann, we współczesnym teatrze rezygnującym z „inscenizowania tekstu dramatycznego” miejsce tradycyjnego znaczenia coraz częściej zajmuje „sens performatywny”¹⁹. Ekspozowanie materialności poszczególnych tworzyw scenicznych oraz nieustanne oscylowanie pomiędzy porządkiem „reprezentacji” a porządkiem „obecności” sprawia, iż pewnych elementów dzieła teatralnego nie można traktować już jako znaków odsyłających do zewnętrznej wobec nich rzeczywistości. Dotyczy to również muzyki scenicznej, której semiologiczną funkcję wysuwano do tej pory na plan pierwszy.

Choć początków wspomnianego zwrotu performatywnego szukać należy właśnie w muzyce, to jednak rozmaite strategie wykorzystywania muzyki w teatrze dramatycznym przez długi czas przyzwyczajały widza do postrzegania jej przede wszystkim w kategorii znaku. W istocie bowiem bardzo często pojawia się ona w przedstawieniu w takiej właśnie funkcji – ilustracyjnego tła (stanowiącego oznakę pewnych nastrojów, stanów psychicznych bohaterów, określonych sytuacji dramatycznych itd.) bądź też sygnału (leitmotywy przyporządkowane konkretnym postaciom bądź zdarzeniom). Całkowite zanegowanie znakowego statusu muzyki scenicznej nie jest

¹⁸ Pojęcie to staje się kluczowe dla estetyki performatywności zaproponowanej przez Erikę Fischer-Lichte. Szczegółowych wyjaśnień na temat funkcjonowania autopojetycznej pętli feedbacku w przedstawieniu teatralnym dostarczają rozdziały III i IV cytowanej przeze mnie książki autorki. Zob. E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*

¹⁹ Zob. B. STEGEMANN: *Postdramat i co dalej?*. Przeł. M. BOROWSKI i M. SUGIERA. „Daskalia” 2009, nr 92/93.

możliwe ani też nie stanowi ono celu samej estetyki performatywności. Należy przyznać, że wypracowane przez semiotykę kategorie pojęciowe wciąż znajdują zastosowanie w badaniu muzycznej warstwy przedstawienia teatralnego. Faktem jest natomiast, iż nie zawsze okazują się one wystarczającym narzędziem jej opisu²⁰.

²⁰ Na temat metod badania i opisu muzyki teatralnej, w tym możliwości i ograniczeń semiotyki, pisałam w tekście *Muzyka teatralna i jej wymiar performatywny*, proponującym wprowadzenie perspektywy performatywnej w analizie teatralnej fonosfery. Część rozważań zawartych w rozdziale I niniejszej książki stanowi rozszerzenie przedstawionych tam myśli. Zob. M. FIGZAŁ: *Muzyka teatralna i jej wymiar performatywny*. W: *Zwrot performatywny w estetyce*. Red. L. BIESZCZAD. Kraków 2013.

Muzyczne znaczenia

Aby rozstrzygnąć, kiedy semiotyka staje się użyteczna dla badania dźwiękowej warstwy przedstawienia, kiedy zaś wypracowane przez nią kategorie pojęciowe okazują się zbyt ciasne i niewystarczające, najlepiej posłużyć się przykładami konkretnych inscenizacji. Tego rodzaju analiza zostanie przeprowadzona w kolejnych rozdziałach niniejszej książki podejmujących problem złożonych relacji między muzyką i światem przedstawionym, muzyką i przestrzenią, a także muzyką i ciałem aktora. W tym miejscu warto jednak wprowadzić pewne podstawowe uściślenia teoretyczne, które wskazałyby zarówno możliwości, jak i ograniczenia semiotyki postrzeganej jako pewna propozycja metodologiczna w zakresie badań nad muzyką sceniczną.

Jak zauważa Jurij Łotman, jednolity komunikat (tekst) teatralny w istocie składa się przynajmniej z kilku odrębnych wypowiedzi artystycznych (subtekstów) o indywidualnej i ściśle określonej strukturze wewnętrznej. „To, że na wyższym poziomie subteksty te tworzą jedność – pisze Łotman – nie oznacza wcale, że proces kodowania przebiega w nich w jednakowy sposób”²¹. Semiotyczne odczytanie pojawiającej się w spektaklu „wypowiedzi muzycznej” wymagałoby

²¹ J. ŁOTMAN: *Semiotyka sceny*. W: *Sztuka w świecie znaków*. Przeł. B. ŻYŁKO. Wybór i oprac. B. ŻYŁKO. Gdańsk 2002, s. 115.

zatem nie tylko powiązania jej z innymi emitowanymi w trakcie spektaklu rodzajami komunikatów (znaków) scenicznych, ale również uwzględnienia immanentnych właściwości konstruującego ją tworzywa – a zatem określenia specyfiki muzycznego kodu czy też „języka”. Tym samym nieuniknione stanie się wkroczenie na obszar zagadnień związanych z semiologią muzyki – dziedziną muzykologii zajmującą się „badaniem struktury i funkcji sensów muzycznych”²².

U jej podstaw leży założenie, iż muzyka jest sztuką symboliczną, jako taka zaś przejawia się w postaci znaków, których zadaniem jest przekazywanie informacji (znaczeń) pomiędzy nadawcą a odbiorcą²³. Wbrew pozorom muzyczne znaki nie są nigdy uwolnione od kulturowego i historycznego kontekstu – dopiero jego uwzględnienie umożliwia właściwe ich odczytanie. Ważne w odbiorze utworu muzycznego stają się więc nie tylko parametry brzmieniowe – melodyka, harmonia, rytm – ale też cechy decydujące o jego przynależności do określonego stylu, gatunku, epoki czy też szkoły kompozytorskiej. Muzykolodzy wyróżniają zwykle dwie fazy odbioru muzyki: „pierwsza z nich polega na bezpośrednim, niejako naturalnym ujęciu zjawiska akustycznego, druga stanowi interpretację słuchanej muzyki według zinternalizowanych przez odbiorcę kanonów społecznych”²⁴. W przypadku drugiej fazy percepcji znaczenie mieć będzie przede wszystkim indywidualne ukierunkowanie muzycznych potrzeb słuchacza, zakres jego kompetencji muzycznej, a także uwzględnienie czasowo-przestrzennych warunków sytuacji odbiorczej. Oczywiście można wyróżnić dużo więcej czynników, które w określony sposób wpływają na proces odbioru dzieła muzycznego – tutaj zaznaczone zostały jedynie najważniejsze z nich.

²² M. JABŁOŃSKI: *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzycznej Eero Tarastiego*. Poznań 1999, s. 20.

²³ Zob. B. MIKA: *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin 2007, s. 41.

²⁴ Ibidem, s. 18.

Semiologię muzyki interesują w gruncie rzeczy dwa poziomy relacji znakowych: pierwszy odnosi się do samej struktury wypowiedzi muzycznej, obejmując jej wewnętrzną semiosferę, drugi zaś uwzględnia jej powiązania z innymi rodzajami znaków, a także z otaczającym ją rozległym kontekstem kulturowym. Jak pisze fiński muzykolog Eero Tarasti, semiotyk muzyki „powinien interesować się tak wewnętrzną organizacją dzieła, jeżeli jest ono wehikułem znaczeń, jak również możliwością tworzenia więzi ze światem niemuzycznym”²⁵.

O „języku muzycznym” i jego negacji

Postrzeganie muzyki jako komunikatu zakłada istnienie określonego „języka muzycznego” (*langue*) oraz opartych na jego regułach konkretnych wypowiedzi muzycznych (*parole*). Przez muzyczny *langue* rozumieć należy pewien „system, zbiór reguł, zasad kompozytorskich, norm, które określają spektrum wyborów”²⁶. *Parole* natomiast będzie ich rzeczywistą realizacją bądź też zamierzoną negacją. Terminologia oraz narzędzia badawcze stosowane przez lingwistykę w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat zyskały dość dużą popularność na gruncie badań muzykologicznych. Mówi się o muzycznej składni, o fonemicznej budowie przekazów muzycznych, dokonuje się zarówno syntagmatycznej, jak i paradygmatycznej analizy muzycznych znaczeń. Oczywiście nie wszyscy teoretycy dzieła muzycznego opowiadają się za przyrównywaniem muzyki do systemu językowego, niemniej jednak teza o „językowej” i wielowarstwowej strukturze utworu muzycznego ma wielu zwolenników.

²⁵ E. TARASTI: *Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music*. W: *The Semiotic Web 1986*. Eds. TH. SEBEOK, J. UMIKER-SEBEOK. Berlin–New York–Amsterdam. Cyt. za: M. JABŁOŃSKI: *Muzyka jako znak...*, s. 94.

²⁶ M. JABŁOŃSKI: *Muzyka jako znak...*, s. 38.

Większość kategorii pojęciowych, jakimi operuje współczesna semiologia muzyki, została zaczerpnięta z klasycznych teorii semiotycznych. Wśród nich największą popularność na polu badań muzykologicznych zyskała koncepcja znaku Charlesa S. Peirce'a. Semiologdy muzyki niejednokrotnie przywołują także teorię Ferdinanda de Saussure'a, przy czym dla muzycznych analiz bardziej przydatne okazały się wyróżnione przez szwajcarskiego lingwistę kategorie *langue* i *parole* niż zaproponowany przez niego podział znaku na element „znaczący” (*signifiant*) i „znaczony” (*signifié*).

Wprowadzoną przez Peirce'a definicję znaku oraz stosowane przez niego kategorie pojęciowe na grunt muzyki przeniósł Eero Tarasti, wykazując, iż triadyczny model znaku (obiekt – reprezentant – interpretant) pozwala nie tylko określić, ale też uporządkować muzyczne znaczenia. Na relacje muzyczne Tarasti przekłada również zaproponowane przez Peirce'a rozróżnienie na indeksy, ikony i symbole, dokonane ze względu na stosunki między poszczególnymi rodzajami znaków a ich desygnatami. Podział ten następująco referuje Maciej Jabłoński:

Indeks jest znakiem, który określa stan przedmiotu, tzn. utworu muzycznego (*the state of the object*); odnosi się do wszystkich możliwych postaci ekspresji muzycznej. *Ikony* zaś – do relacji izomorficzności. Dotyczy to w takim samym stopniu form najprostszych, czyli muzycznych onomatopei, jak i bardziej złożonych. [...] *Symbole* z kolei, jako znaki konwencjonalne, odwołują się do takich kategorii, jak przekonania, wartości, wykazując tym samym związek z określonym kontekstem kulturowym²⁷.

Jak zauważa Boris Gasparow, niezależnie od rodzaju systemu semiotycznego indeksy i ikony wiąże pewna wspólna właściwość – jest

²⁷ Ibidem, s. 93–94. Zob. też: E. TARASTI: *Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts...*

nią ich „umotywowanie, powiązanie z niektórymi cechami denotatu”. To zaś odróżnia je od symboli, dla których charakterystyczny jest „brak zewnętrznego umotywowania przez cechy denotatu”²⁸. O ile w przypadku indeksów i ikon konieczne jest uwzględnienie konstytutywnych cech i właściwości denotatu, o tyle symbol jako znak niepowiązany z nim bezpośrednio może odnosić się do dowolnego przedmiotu. Gasparow zwraca uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię – dostrzega mianowicie pewną odrębną i przeciwną w stosunku do innych systemów znaczących właściwość muzyki. Zwykle to symbol dobierany jest adekwatnie do oznaczanego obiektu, w muzyce zaś mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – to denotat konstruowany jest w oparciu o istniejący system symboli muzycznych:

Denotat kształtuje się tu wyłącznie asocjacyjnie w stosunku do symbolu i nie istnieje autonomicznie [...] formuje się na podstawie pewnego podobieństwa, zbieżności z symbolem. [...] Specyfika muzycznego (determinującego) znaku polega na tym, że samo istnienie danego obiektu, samo jego wyodrębnienie jako pierwotnego materiału strukturyzacji staje się możliwe wyłącznie dzięki asocjacji z pewnymi właściwościami znaków, poza którą dany przedmiot w danych granicach po prostu nie istnieje²⁹.

Powyższą relację uważa Gasparow za charakterystyczną przede wszystkim dla muzycznego komunikatu, choć dostrzega ją także w kilku innych rodzajach sztuk. W przypadku muzyki teatralnej ów podstawowy związek między muzycznym znakiem a jego pozamuzycznym desygnatem wymaga uwzględnienia szerokiego kontekstu, na który składa się cała rzeczywistość sceniczna. Pod uwagę wziąć należałoby zatem zarówno stosunek muzyki do kreowanego

²⁸ Zob. B. GASPAROW: *Pewne aspekty semiotycznej orientacji wtórnych systemów modelujących*. W: *Sztuka w świecie znaków...*, s. 33.

²⁹ Ibidem, s. 38.

na scenie świata przedstawionego, jak i jej korelacje z innymi systemami znakowymi przedstawienia.

O ile w przypadku muzyki autonomicznej zaproponowana przez Tarastiego klasyfikacja z powodzeniem służyć może jako punkt wyjścia dla analizy semiologicznej, o tyle w teatrze fabularne uwikłanie znaków muzycznych uniemożliwia jednoznaczne przeprowadzenie powyższego rozróżnienia. Muzykę sceniczną trudno rozpatrywać w izolacji od pewnych atrybutów świata przedstawionego, dlatego też wyraźna w przypadku muzyki autonomicznej granica między symbolem a indeksem w tym wypadku często ulega zatarciu. Muzykę towarzyszącą akcji dramatycznej postrzegamy niejednokrotnie jako wyraz uczuć czy też stanu emocjonalnego bohatera, zapominając, iż w istocie to pewien wątek fabularny, a nie sama struktura dźwiękowa zbliża nas do takiego jej odczytania. Na skutek zderzenia warstwy dźwiękowej z określoną sytuacją dramatyczną spektaklu ustanowiony arbitralnie znak muzyczny skłonni jesteśmy rozpatrywać często jako indeks oparty na relacji przyczynowo-skutkowej z przedmiotem denotowanym. Oczywiście w niektórych fragmentach przedstawienia teatralnego możliwe jest wskazanie zarówno „czystych” muzycznych symboli, jak i „czystych” indeksów, jednakże ze względu na bardzo prawdopodobne w tym wypadku ryzyko nadinterpretacji należy raczej zrezygnować z powyższej propozycji klasyfikacji, która za kryterium podziału obiera relację między znakiem muzycznym a jego desygnatem.

Charakterystyczne dla badań z zakresu semiologii muzyki jest czerpanie z różnorodnych, czasem zupełnie odmiennych od siebie teorii semiotycznych. Autorzy najbardziej znaczących prac w tym zakresie, tacy jak Eero Tarasti, Jean-Jacques Nattiez czy Leonard B. Meyer, bardzo swobodnie operują adaptowanymi na grunt muzyki kategoriami pojęciowymi przynależnymi semiotyce ogólnej. Konstruuje niejednokrotnie własne klasyfikacje znaków muzycznych oparte na koncepcjach i pojęciach zaczerpniętych z różnych szkół

semiotycznych. Tarasti, poza przeniesioną na grunt muzyki terminologią Peirce'a, odwołuje się także do istotnej dla semiotyki kultury koncepcji Jurija Łotmana traktującej każdą ze sztuk jako „tekst”.

Wśród różnorodnych teorii znaczenia muzycznego wyrosłych na gruncie semiotyki ogólnej wskazać można jednak i takie, które bliskie są estetyce performatywności. Szczególnie interesujące oraz istotne będą stanowiska Susanne K. Langer oraz Tibora Kneifa. Langer swoją koncepcję znaczenia muzycznego formułuje w oparciu o filozofię form symbolicznych Ernsta Cassirera³⁰. Badaczka zdecydowanie neguje tezę o analogii języka i muzyki, sytuując tę drugą w grupie symboli przedstawieniowych, których poszczególne elementy – w odróżnieniu od symboli językowych – nie posiadają samodzielnych znaczeń, ale zyskują je dopiero w kontekście całościowej struktury symbolu.

Z punktu widzenia logiki muzyka nie wykazuje charakterystycznych właściwości języka – oddzielnych terminów o określonej konotacji oraz reguł syntaktycznych dla tworzenia złożonych konotacji bez jakiegokolwiek szkody dla elementów składowych. Poza kilkoma onomatopiecznymi tematami, które stały się konwencjonalne – kukulka, trąbka i być może dzwon kościelny – muzyka nie ma słownego znaczenia³¹.

Według Langer nieuzasadnione jest zatem mówienie o muzycznej składni, gramatyce czy też konstruowanie „muzycznego słownika”, jak czyni to między innymi Deryck Cooke w książce *The Language of Music*³². W przeciwieństwie do języka z jego symbolami (przez Langer określanymi mianem dyskursywnych) w muzyce nie jest możliwe wskazanie jednostek o stałej jakości wyrazowej, z pewnością

³⁰ Zob. E. CASSIRER: *Symbol i język*. Przeł. B. ANDRZEJEWSKI. Poznań 2004.

³¹ S.K. LANGER: *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Przeł. A.H. BOGUĆKA. Warszawa 1976, s. 343.

³² Zob. D. COOKE: *The Language of Music*. London 1959.

zaś – stwierdza autorka *Feeling and Form* – jednostką taką nie jest interwał³³.

Odrzucenie przez Langer tezy o językowym charakterze muzyki nie jest bynajmniej tożsame z odrzuceniem jej semantyczności. Wręcz przeciwnie – według badaczki pewne struktury dźwiękowe ze względu na swe formalne podobieństwo do struktury ludzkich uczuć są w stanie zdecydowanie lepiej oddać „morfologię uczucia” niż robią to systemy dyskursywne:

Struktury dźwiękowe, które nazywamy „muzyką”, przejawiają bliskie logiczne podobieństwo do form uczuć ludzkich – form narastania i zanikania, przepływu i zatrzymania, konfliktu i rozwiązania, prędkości, zastygnięcia, ogromnego podniecenia, opanowania, albo subtelного pobudzenia i odpływów w marzenia – być może nie radości i smutku, ale ostrości obu – wielkości, chwilowości i nieustannego przemijania wszystkiego, co może być odczute. Taka jest struktura, czy też forma logiczna, uczucia; a struktura muzyki jest tą samą formą wcieloną w czysty, odmierzany dźwięk i ciszę³⁴.

Proponowana przez Langer koncepcja znaczenia muzycznego opiera się na założeniu, iż muzyka zdolna jest do wyrażania, czy też przedstawiania, ogólnej struktury uczuć, a zatem stanowi ich „symboliczną formę”. Rzeczywista konkretyzacja znaczeń owego symbolu odbywa się jednak na poziomie indywidualnej percepcji słuchającego, który narzuconą mu postrzegalną formę muzyczną odczytać może za każdym razem jako wyraz innych uczuć. Sam proces odbioru muzyki jako formy znaczącej, która poprzez

³³ Formułując owe wnioski, Langer powołuje się między innymi na studium Kurta Hubera, stanowiące wynik jego prac eksperymentalnych z zakresu psychologii muzyki. Zob. K. HUBER: *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung*. Leipzig 1923.

³⁴ S. K. LANGER: *Feeling and Form*. New York 1953, s. 27. Cyt. za: K. GUCZAŁSKI. *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce: próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Kraków 2002, s. 94.

analogię do pewnych przeżyć i reakcji psychicznych uruchamia, czy też wyzwała, w wyobraźni słuchacza określone znaczenia, opisuje Langer w sposób następujący:

Przypisywanie znaczeń jest zmieniającą się, kalejdoskopową grą, prawdopodobnie poniżej progu świadomości, z pewnością zaś poza granicami myślenia dyskursywnego. Wyobraźnię, która reaguje na muzykę, cechuje indywidualizm, kojarzenie i logika, poddaje się ona wzruszeniu, rytmowi ciała, marzeniu [...]. Ponieważ żadne z przypisywanych znaczeń nie jest konwencjonalne, żadne nie trwa dłużej niż dźwięk, który mija – to krótkotrwałe przelotne skojarzenie jest jednak błyskiem zrozumienia³⁵.

Rozprawa Susanne Langer, w której po raz pierwszy formułuje ona swą teorię znaczeń emotywnych muzyki, opublikowana została w 1942 roku. Od zaproponowanej przez Erikę Fischer-Lichte estetyki performatywności dzieli ją zatem ponad sześćdziesiąt lat. Mimo to opisany przez Langer sposób przypisywania znaczeń określonym symbolom muzycznym pod wieloma względami przypomina charakterystyczny dla współczesnych form widowiskowych proces wyłaniania się znaczenia, który Fischer-Lichte określa mianem emergencji. W muzykologicznych kręgach koncepcja Langer z jednej strony wzbudziła zainteresowanie, z drugiej zaś spotkała się z krytyką i niezrozumieniem – te zaś wynikały przede wszystkim z terminologicznej wieloznaczności oraz niewystarczająco precyzyjnego języka wywodu. Wielu współczesnych teoretyków dzieła muzycznego podkreśla jednak znaczący wkład badaczki w filozofię i estetykę muzyki, zwracając uwagę na inspirujące i warte rozwinięcia podstawy przedstawionego przez Langer myślenia o znaczeniu muzycznym³⁶.

³⁵ S. K. LANGER: *Nowy sens filozofii...*, s. 359.

³⁶ Zob. Obszerne studium Krzysztofa Guczalskiego przynoszące doprecyzowanie oraz uzupełnienie pewnych rozważanych przez Langer kwestii związanych z semantycznością muzyki (K. GUCZAŁSKI: *Znaczenie muzyki, znaczenie w muzyce: próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Kraków 2002).

Postrzeganie muzyki oraz jej znaczeń poprzez analogię do systemu językowego krytycznie ocenia również niemiecki badacz węgierskiego pochodzenia Tibor Kneif. Stwierdza on, iż stosowane w obrębie języka badania syntaktyczne nie są przekładalne na język muzyczny. Odrzuca też charakterystyczne dla semiotyki ogólnej definicje i klasyfikacje znaków, uznając, iż muzyka, w przeciwieństwie do języka, „nie posiada jednoznacznego przyporządkowania między znakiem a znaczeniem”³⁷. Kneif proponuje zatem własną definicję znaku muzycznego, określając nim

każdy stan muzyczny, który przez kompozytora, jak i słuchaczy pojmowany jest jako wskazanie na coś innego, lub pojawia się jako zamierzone samo przedstawienie, czy wreszcie, gdy jest interpretowany jako bodziec względem zachowania słuchaczy³⁸.

Definicja ta, choć konstruowana z myślą o muzyce autonomicznej, szczególnie trafnie zdaje się odzwierciedlać sposób funkcjonowania muzycznego znaku w przedstawieniu teatralnym. Sam proces semiotyzacji ujęty zostaje tu jako emergencja znaczenia, uwzględniająca zarówno autoreferencyjne funkcje znaków muzycznych, jak i aktywny współdział odbiorców w owym procesie. Propozycja Kneifa oraz omówiona wcześniej koncepcja Langer stoją w opozycji do tezy o „językowej” i wielowarstwowej strukturze dzieła muzycznego. Negują też konwencjonalność muzycznego znaku oraz jego jednoznaczne przyporządkowanie określonym desygnatom. Choć zaproponowane przez nich definicje znaczenia muzycznego w zasadniczych kwestiach różnią się od siebie, to jednak proces konstruowania znaczeń w obu przypadkach wykorzystuje podobne mechanizmy. Obu koncepcjom blisko do wskazanego przez Fischer-Lichte modelu

³⁷ T. KNEIF: *Co to jest semiotyka muzyczna*. „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Krakowie” 2007, nr 1, s. 78.

³⁸ Ibidem, s. 76–77.

percepcji akustycznej oraz związanej z nim emergencji znaczeń jako procesu scenicznej semiotyzacji. Mobilność oraz „antyjęzykowy” charakter powyższych teorii pozwalają włączyć je w badania nad muzyką sceniczną, w których ich metodologiczny potencjał okaże się być może większy niż w przypadku prób zastosowania ich w semiotycznej analizie muzyki autonomicznej.

Muzyka w systemach znaków teatralnych

Do tej pory problem znaczeniowości elementów muzycznych został przedstawiony z perspektywy semiotyki muzyki. Teatrolodzy wypracowali jednak swoje własne kategorie semiotyczne oraz kryteria klasyfikacji pojawiających się w przedstawieniu znaków. Ze względu na sposób ich percepcji możemy wyróżnić znaki akustyczne (słuchowe) oraz wizualne (wzrokowe). Podział ten jest jedną z najbardziej ogólnych propozycji systematyzacji wysyłanych ze sceny komunikatów, najczęściej też traktowany jest przez semiotyków teatru jako punkt wyjścia dla bardziej szczegółowych uporządkowań.

Próbe taką podejmuje między innymi Tadeusz Kowzan, wyróżniając trzynaście odrębnych systemów znakowych teatru, takich jak słowo, intonacja, mimika, gest, ruch sceniczny aktora, charakteryzacja, fryzura, kostium, rekwizyt, dekoracja, oświetlenie, muzyka i efekty dźwiękowe³⁹. Systemy te łączy następnie w kilka większych grup, biorąc pod uwagę między innymi rodzaj tworzywa, jakie wykorzystują, a także miejsce i sposób ich emisji. Zaproponowana przez Kowzana klasyfikacja systemów semiotycznych teatru pozwala nie tylko przyjrzeć się wewnętrznej specyfice danego zbioru znaków, ale też wskazać na wzajemne zależności i powiązania występujące między poszczególnymi systemami.

³⁹ Zob. T. KOWZAN, *Znak w teatrze...*

Choć muzykę oraz efekty akustyczne umieścił Kowzan w odrębnych kategoriach znaków teatralnych, obu przypisał dość podobny wachlarz semiologicznych możliwości. Należy jednak zauważyć, iż podjęta przez badacza próba systematyzacji i charakterystyki powyższych elementów znakowych nie uwzględnia wszystkich aspektów ich scenicznego funkcjonowania. Określenie obu systemów jako grup znaków odnoszących się wyłącznie do dźwięków nieartykułowanych okaże się niewystarczające, gdy weźmiemy pod uwagę występującą w przedstawieniu muzykę wokalną. W tym wypadku bowiem wyznaczające linię melodyczną dźwięki oraz przypisane im głoski językowe traktować należy jako nierozzerwalną całość. Podobne wątpliwości budzić będzie naszkicowany przez Kowzana podział znaków akustycznych ze względu na ich stosunek do osoby aktora. Autor wyróżnia dwa rodzaje znaków – te nadawane przez aktora (jego ciało) oraz te emitowane bez jego udziału. Umieszczenie muzyki i efektów dźwiękowych w drugiej grupie jest sporym uproszczeniem, bowiem nie uwzględnia aktora jako wytwórcy owych znaków.

Pewne doprecyzowanie i uzupełnienie klasyfikacji Kowzana przynosi systematyzacja znaków teatralnych zaproponowana przez Jerzego Ziomeka, który stwierdza, iż „nie substancja znaku i jego pozateatralna geneza powinna być kryterium podziału, ale owego znaku stosunek do aktora”⁴⁰. Rozwijając powyższe spostrzeżenie, autor wyróżnia trzy grupy znaków teatralnych: 1) znaki wytworzone przez aktora – „w tym brzmienia i znaczenia językowe, intonacje, gesty, mimika, ruch sceniczny, charakteryzacja, kostium, rekwizyt przez aktora wykorzystany, a także śpiew i muzyka wykonywane przez aktora”; 2) znaki skierowane do aktora i przez niego percypowane (stanowiące element świata przedstawionego);

⁴⁰ J. ZIOMEK: *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru...*, s. 405.

3) znaki, które aktorowi towarzyszą, ale nie są skierowane do niego (niestanowiące elementu świata przedstawionego)⁴¹. Zasadniczą cechą znaków należących do dwóch pierwszych grup jest to, iż są one zwykle elementem świata przedstawionego, w odróżnieniu od znaków pochodzących z grupy trzeciej, których głównym zadaniem jest tworzenie scenicznej ilustracji. Powyższy schemat wskazuje na wszechstronność semiotycznych możliwości muzyki, która znajduje swe miejsce we wszystkich trzech grupach znaków. Muzyka może być bowiem wykonywana przez aktora (postać dramatyczną) na oczach widzów, może towarzyszyć mu jako jeden z elementów teatralnej fikcji, może też stanowić jedynie dźwiękowe tło, zewnętrzne wobec rozgrywającej się akcji.

Semiotyczna analiza muzyki teatralnej dążąca do ścisłego porządkowania znaków denotowanym przez nich obiektom napotyka jednak wiele trudności. Pierwszą z nich stanowi wspomniana już wcześniej autoreferencyjność niektórych znaków akustycznych. Kolejna kwestia związana jest niejako z samą materią muzyczną oraz jej właściwościami – w odróżnieniu od innych systemów znaczących muzykę cechuje bodaj największy stopień semantycznej mobilności i związanej z tym interpretacyjnej relatywności. Ten sam element znaczący (w tym wypadku pewien układ dźwięków) może odnosić się bowiem do różnych elementów znaczonych w zależności od tego, jakie skojarzenia wywoła on u odbiorcy. W ten sposób pojawiający się w przedstawieniu znak muzyczny odsyłać może zarówno do nastroju sceny, jak i stanu psychicznego bohaterów w niej uczestniczących, może także sygnalizować miejsce bądź czas akcji. Skłania to do równoczesnego rozpatrywania wszystkich denotowanych przez znak obiektów, jednakże bez gwarancji właściwego ich rozpoznania. Owa mobilność zdaje się wynikać z samej specyfiki muzycznego komunikatu, w którym – jak zauważa Gasparow –

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 405.

denotat kształtowany jest przede wszystkim asocjacyjnie w stosunku do elementu znaczącego. Oznacza to, że każdy widz może skojarzyć określony znak muzyczny z dowolnym desygnatem – również takim, który wykracza poza ramy scenicznego świata. Owe subiektywne kody odbioru uruchamiane przez widza w trakcie przedstawienia skazują na niepowodzenie semiotyczną analizę muzyki teatralnej opierającą się na ścisłym przyporządkowaniu określonych „znaczących” i „znaczonych”, skorelowanych ze sobą wyłącznie w obrębie wykreowanej na scenie rzeczywistości.

W celu uniknięcia metodologicznych niedogodności w kolejnych rozdziałach tej książki, stanowiących próbę nakreślenia możliwych korelacji między muzyką a innymi elementami przedstawienia, obrana zostanie taka metoda ich analizy, która będzie w stanie objąć szerszy krąg zjawisk i relacji scenicznych związanych z pojawianiem się muzyki – również tych nieposiadających znakowego statusu *sensu stricto*. Biorąc pod uwagę specyficzny, „otwarty” kształt współczesnych widowisk dramatycznych oraz związany z tym szczególnie rodzaj ich percepcji, wydaje się, iż ową szerszą perspektywę w dużej mierze jest w stanie zapewnić jedynie estetyka performatywności. Ponieważ nie wyklucza ona jednak tezy o semantyczności przedstawienia teatralnego oraz poszczególnych jego elementów, analizy semiotyczne będą stanowiły jej uzupełnienie.

Rozdział III

Muzyka i świat przedstawiony



Teatralna fonosfera w dobie nowych mediów

Przedstawiony w pierwszym rozdziale książki kierunek rozwoju i kształtowania się relacji między muzyką a teatrem pokazuje, że nowożytny teatr zdecydowanie ogranicza rolę tej pierwszej, która z konstytutywnego elementu tragedii greckiej zdegradowana zostaje do funkcji tła, ilustracji bądź sygnału – czynnikiem dominującym pozostaje jedynie w rozmaitych formach teatru muzycznego (dramat muzyczny, opera, teatr tańca, musical itd.) wyłaniających się w różnych okresach historycznych. Mimo licznych prób przywrócenia muzyce jej pierwotnego znaczenia – a zatem statusu tworzywa w dużej mierze decydującego o strukturze widowiska – w europejskim teatrze dramatycznym przez długi czas funkcjonowała ona przede wszystkim jako dodatkowy środek wyrazu, podkreślający bądź też odzwierciedlający atmosferę poszczególnych scen. Postulaty wielkich reformatorów XIX wieku dostrzegających w niej ogromny potencjał dramaturgiczny przysłonięte zostały nowymi projektami i manifestami scenicznymi, które w muzycznym elemencie teatru niekoniecznie chciały widzieć źródło jego odnowy.

Współczesny teatr dramatyczny zdaje się jednak na nowo odkrywać sceniczne możliwości muzyki, która w stosunku do świata przedstawionego przestaje pełnić jedynie funkcję ilustracyjnego tła lub sygnału. Wręcz przeciwnie – różnorodnie wykorzystywana warstwa dźwiękowa coraz częściej staje się tu równouprawnionym

składnikiem inscenizacji, który nie tylko dopełnia czy potęguje siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też aktywnie uczestniczy w procesie konstruowania znaczeń, nierzadko podporządkowując sobie pozostałe elementy przedstawienia. W polskim teatrze dramatycznym nowe podejście do dźwięku polegające na pełniejszym i wielowymiarowym jego wykorzystaniu, z pewnością nie jest jedynie praktyką inscenizacyjną twórców teatralnych dwóch ostatnich dekad, aczkolwiek to właśnie owo dwudziestolecie, a właściwie dwudziestopięciolecie, okazuje się pod tym względem okresem szczególnie interesującym i nowatorskim zarazem¹.

Znaczenie oraz funkcje muzyki scenicznej są ściśle skorelowane z formą, w jakiej pojawia się ona w przedstawieniu. Wśród polskich reżyserów eksponujących rolę czynnika muzycznego można wskazać takich, którzy wykorzystują przede wszystkim gotowe, zapożyczone utwory muzyczne (zwykle dobierane samodzielnie), oraz takich, którzy opracowanie muzycznej strony przedstawienia powierzają wybranemu kompozytorowi. Zarówno w przypadku muzycznych cytatów, jak i utworów skomponowanych z myślą o konkretnej inscenizacji należy wziąć pod uwagę również źródło emisji dźwięku, które pozostać może jawne bądź też ukryte dla widza. W teatrze dramatycznym bardzo często wykorzystuje się przygotowane wcześniej nagrania dźwiękowe (całe utwory lub ich fragmenty), które odtwarzane są w trakcie przedstawienia, najczęściej z niewidocznego dla widzów źródła. Oczywiście nie wyklucza to pojawiania się w nim utworów wykonywanych na żywo – przez aktorów bądź też muzyków występujących na scenie.

Łatwo zauważyć, że z kwestią widoczności oraz lokalizacji źródła dźwięku w teatrze ściśle wiązać się będzie sposób jego percepcji. W tradycyjnym teatrze, w którym nowe media nie zyskują jeszcze

¹ Na temat funkcji muzyki w polskim teatrze dramatycznym po 1989 roku zob. M. FIGZAŁ: *Współczesna polska muzyka teatralna*. „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8).

rangi jednego z nieodzownych czy też dominujących środków przekazu, widz przyzwyczajony jest do wspomnianego wcześniej dwójakiego statusu pojawiającej się w nim muzyki – mowa o utworach wykonywanych na żywo oraz tych, które w trakcie przedstawienia odtwarza się jako przygotowany wcześniej materiał muzyczny. Przedstawienia z ostatnich lat – na szeroką skalę wykorzystujące nowoczesne technologie – pokazują jednak, że często to, co postrzegamy w teatrze jako wydarzenie na żywo, jest w istocie efektem medialnego zapośredniczenia. Jak zauważa Patrice Pavis, relację pomiędzy współczesnym teatrem a nowymi mediami określa sieć wzajemnych wpływów i interferencji², choć bez wątpienia to media – telewizja, radio, wideo – zdają się w tym układzie stroną dominującą, szeroko oddziałującą na rozmaite formy teatralne. Użycie mikrofonów wzmacniających bądź modyfikujących głos aktorów, bezpośrednie rejestrowanie dźwięku i obrazu, poszerzanie rzeczywistości scenicznej o projekcje wideo czy też stosowanie konwencji i środków wyrazu charakterystycznych dla telewizji – to tylko niektóre sposoby wykorzystywania nowych technologii w teatrze.

Stając się nieodzownym elementem współczesnych widowisk, nowe media mają wpływ nie tylko na kształt przedstawienia, ale również na sposób jego percepcji. Jak zauważa Philip Auslander, „zapośredniczenie medialne – ukryte lub wyeksponowane – stanowi dziś integralną część doświadczenia na żywo”³, a co za tym idzie – wyraźne niegdyś granice między wydarzeniami rozgrywającymi się „tu i teraz”, a tymi, które stanowią już rodzaj świadomej ich reprodukcji, ulegają zatarciu. Analizując konsekwencje wynikające z owej fuzji teatru i nowych technologii, Auslander zwraca uwagę na pewnego rodzaju paradoks – to właśnie za pomocą medialnego

² Zob. P. PAVIS: *Theatre at the Crossroads of Culture*. London–New York 1992.

³ P. AUSLANDER: *Na żywo czy...?*. Przeł. M. SUGIERA i M. BOROWSKI. „Didaskalia” 2012, nr 7, s. 22.

zapośredniczenia współczesny teatr uzyskuje efekt „nażywości” (*liveness*)⁴, a zatem wrażenie, iż obcujemy z wydarzeniem odbywającym się „tu i teraz”, choć w istocie bardzo często jest ono wynikiem zastosowania zaawansowanych rozwiązań technologicznych. Ich użycie pozwala bowiem zmniejszyć dystans między twórcą a odbiorcą sztuki, a także wytworzyć pewien specyficzny rodzaj bliskości oparty na poczuciu realności przedstawianego zdarzenia. Szukając dowodów na poparcie swej tezy, autor przywołuje głównie amerykańskie przedstawienia dwóch ostatnich dekad: performanse typu *mixed-media* („wydarzenia łączące przedstawienia na żywo z medialnym zapośredniczeniem: aktorów grających na żywo z filmem, wideo czy projekcjami cyfrowymi”⁵); spektakle muzyczne, taneczne oraz dramatyczne, które w rozmaity sposób korzystają z możliwości, jakie w zakresie kreacji rzeczywistości scenicznej oferują media cyfrowe.

Wiele przykładów szerokiego zastosowania nowych technologii w teatrze dramatycznym odnajdziemy również na rodzimym gruncie – wystarczy przywołać ostatnie spektakle Krzysztofa Warlikowskiego, takie jak *Koniec*, *Opowieści afrykańskie według Szekspira*, *Kabaret warszawski* czy *Francuzi*, korzystające z wielu różnorodnych technik cyfrowych; multimedialne instalacje Krzysztofa Garbaczewskiego (*Życie seksualne dzikich*, *Poczet królów polskich*, *Kronos*, *Hamlet*); balansujące pomiędzy fikcją a „medialną realnością” spektakle Moniki Pęcikiewicz czy też teatralne eksperymenty Krystiana Lupy (*Factory 2*, *Persona*, *Marylin*, *Poczekalnia.0*) wykorzystujące sztukę wideo jako alternatywny sposób prowadzenia scenicznej narracji.

W przedstawieniach Warlikowskiego aktorzy mówią i śpiewają do mikrofonów, które automatycznie wzmacniają bądź też – przy

⁴ Zob. P. AUSLANDER: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York 2008.

⁵ P. AUSLANDER: *Na żywo czy...*, s. 27.

użyciu dodatkowych efektów – zniekształcają ich głosy. Choć widz zwykle nie zdaje sobie z tego sprawy, w tym przypadku ma już do czynienia z zapośredniczoną formą przekazu – głosem aktora wzmocnionym lub zmodyfikowanym przez użycie mikroportu i technologii cyfrowej. W *Factory 2* Krystiana Lupy rzeczywistość sceniczna zostaje zwielokrotniona poprzez użycie dużego ekranu, na którym widz – dzięki stałej obecności kamery – może śledzić rozwój zdarzeń z kilku różnych perspektyw. W pewnych momentach kamera zwrócona zostaje w stronę widowni, która wówczas może oglądać na ekranie samą siebie, co potęguje efekt teatralnego „tu i teraz”. W tym samym spektaklu Lupa wykorzystuje również materiały wideo nagrane podczas prób – tzw. screen testy, ukazujące aktorów w sytuacjach bardziej prywatnych. Jak zauważają Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski:

w tym przypadku oczekiwany przez twórców efekt „nażywości” rodził się z odsłonięcia reguł gry pomiędzy „ja” a jego przygotowanymi dla potrzeb mediów maskami, gry typowej – jak powtarzano w komentarzach po premierze *Factory 2* – dla środowiska artystycznej komuny Warhola, a więc w ramach świata przedstawionego jedynie tematyzowanej⁶.

Podobnym zabiegiem posłużyła się w swej adaptacji *Snu nocy letniej* Monika Pęcikiewicz, wprowadzając do spektaklu obszerne fragmenty filmów ukazujących zainscenizowany casting do przedstawienia, który nasuwał pytania o relację między „ja” aktora a postacią sceniczną oraz o granice samego aktorstwa.

We wszystkich tych spektaklach medialne zapośredniczenie służy z jednej strony wytworzeniu efektu realności przedstawianych zdarzeń, z drugiej zaś podkreśleniu teatralnego „tu i teraz”. Wykorzystując

⁶ M. BOROWSKI, M. SUGIERA: *Konszachty z medialnością*. „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 36.

media jako środek wyrazu oraz narzędzie komunikacji z widzem, teatr stara się równocześnie odpowiadać na potrzeby współczesnego odbiorcy, któremu zasadniczych modeli percepcyjnych dostarczają dziś właśnie nowe technologie, z telewizją i przekazem internetowym na czele.

Wykorzystywanie technologii cyfrowych w teatrze dramatycznym poszerza oczywiście również samą fonosferę spektaklu, dostarczając nowych możliwości w zakresie produkcji i reprodukcji dźwięku. Dzięki temu warstwa dźwiękowa przedstawienia nie tylko zyskuje na znaczeniu, ale też staje się bardziej zróżnicowana. Według Pavis'a sposób jej funkcjonowania we współczesnych inscenizacjach doskonale oddaje idea pejzażu dźwiękowego (*soundscape*)⁷ Christophera Baugha:

Dziś rzadko już słyszymy w teatrze dźwięk wytwarzany bezpośrednio, za kulisami; jest nagrywany za pomocą najbardziej wysublimowanych technik. Powstająca w ten sposób ścieżka dźwiękowa towarzyszy spektaklowi, a czasem jest aż nazbyt obecna i stanowi element redundantny wobec spektaklu. Zawsze jednak kierunkuje proces tworzenia sensów i wywierania wrażen. W ten sposób powstaje „*soundscape*” – pejzaż dźwiękowy porównywalny do scenografii, ze swoją rzeźbą i niuansowaniem przestrzeni i barw⁸.

Zapośredniczenie medialne wpływa również na sposób percepcji pojawiających się w przedstawieniu dźwięków. Przede wszystkim coraz trudniejsze dla widza staje się zlokalizowanie źródła dźwięku. Za sprawą nowoczesnych technologii audialnych muzyka bardzo często jest doskonale zsynchronizowana z obrazem scenicznym (przez to zaś nie przykuwa uwagi jako oddzielny element przedstawienia) bądź też przeciwnie – w danej scenie dźwięk emitowany

⁷ Zob. CH. BAUGH: *Theatre, Performance and Technology*. London 2005.

⁸ P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. OLKUSZ. Warszawa 2011, s. 183.

jest z kilku różnych miejsc jednocześnie, co powoduje, iż percepcja muzycznego komunikatu staje się fragmentaryczna i rozproszona, a właściwe źródła dźwięku niemożliwe do zlokalizowania. Coraz trudniej też określić status niektórych utworów wykonywanych bądź emitowanych w trakcie przedstawienia, które – choć odbierane jako wydarzenia na żywo – często okazują się już zapośredniczonymi medialnie formami muzycznymi. Takimi zapośredniczeniami są wszystkie utwory wokalne wykonywane przez aktorów, w których wykorzystuje się mikrofony oraz efekty modyfikujące głos.

Chociaż celem użycia mikroportów jest niekiedy jedynie wzmocnienie ludzkiego głosu, uczynienie go słyszalnym z każdego miejsca widowni, to jednak reżyserzy wykorzystują je często w sposób bardziej eksperymentalny, dążąc do uzyskania pożądanego efektu akustycznego. I tak głos jednego aktora podczas mowy bądź śpiewu może brzmieć polifonicznie, może zostać zniekształcony, zwielokrotniony bądź po prostu rozproszony w przestrzeni scenicznej. Ponadto, jak zauważa Pavis, „mikroporty umożliwiają wmiksowanie kwestii w ogólny pejzaż dźwiękowy oraz stworzenie przez aktora zupełnie innej intonacji emocjonalnej”⁹. Tego rodzaju zabiegi bardzo często pojawiają się w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego, kiedy wzmacniany bądź deformowany przez mikrofony głos aktorów całkowicie stapia się z muzycznym tłem.

Inną formą zapośredniczenia medialnego, która determinuje również specyficzny rodzaj percepcji słuchowej, są projekcje wideo – najczęściej opatrzone własną ścieżką dźwiękową zestrojoną z emitowanym obrazem; w skrajnych przypadkach bezpośrednio rejestrujące wydarzenia rozgrywające się na scenie bądź za kulisami. Sposób odbioru dźwięków zespolonych z projekcją filmową będzie zdecydowanie różnił się od percepcji tej samej taśmy dźwiękowej jedynie towarzyszącej działaniom żywych aktorów lub pustej

⁹ Ibidem.

scenie. Jak dowodzą Auslander, Pavis oraz inni teoretycy współczesnej sztuki widowiskowej, w sytuacjach, kiedy aktorzy i projekcje audiowizualne pojawiają się na scenie równocześnie, oko widza wybiera zwykle to, co najbardziej widoczne, naturalne i zbliżone do „realności” – paradoksalnie będą to więc obrazy wideo. Analogicznie zatem – oddziaływanie muzyki towarzyszącej rejestracjom i projekcjom filmowym wydaje się bardziej wyraziste i mniej rozproszone niż tło dźwiękowe percypowane symultanicznie z działaniami aktorskimi wykonywanymi na żywo. Choć z pewnością decydujące znaczenie będą mieć tu indywidualne preferencje odbiorcy, to jednak ograniczenie pola percepcji wizualnej – w momencie kiedy oko widza koncentruje się na projekcji wideo – idzie w parze z wyostrzeniem percepcji słuchowej. Owa zależność tłumaczy w pewnym stopniu tak chętnie wykorzystywaną w teatrze filmograficzną funkcję muzyki – gdy przy wyciemnionej scenie zamyka lub otwiera poszczególne akty i części sztuki.

Analizując współczesną inscenizację, Pavis zwraca uwagę na charakteryzującą ją remediację, czyli „przedstawienie jednego medium w drugim”¹⁰. Chcąc jednak analizować kształt najnowszych przedstawień i obecne w nich środki formalne, należy pamiętać, iż rola i sposób użycia technologii medialnych za każdym razem przedstawiają się inaczej. Ważniejsza od rozpoznania i szczegółowego opisu właściwości poszczególnych mediów elektronicznych staje się ich interakcja z innymi elementami spektaklu – żywym ciałem aktora, realną przestrzenią sceny, a przede wszystkim z samym światem przedstawionym, którego kreacji służą. Ma zatem rację Markus Mo-
ninger, pisząc, że

refleksja intermedialna nie polega na spajaniu specyficznych cech różnych mediów przez ciągle dopowiedzenia. Chodzi raczej o pytanie, jak te media funkcjonują oraz jaka konwencja percepcyjna, jakie

¹⁰ Ibidem, s. 192.

wrażenie, jaka strategia i jakie doświadczenie estetyczne zostają zaktualizowane przez zastosowanie danego medium¹¹.

W przypadku analizy muzyki oraz brzmieniowej warstwy przedstawienia ważniejsze niż techniki wytwarzania dźwięku okażą się sposoby jego funkcjonowania w sieci wzajemnych powiązań i interferencji, jaką tworzą poszczególne elementy inscenizacji. Ponieważ działanie muzyki w spektaklu teatralnym jest podporządkowane przede wszystkim kreacji świata przedstawionego, szczególnie istotna staje się tu relacja między muzyką a prezentowaną na scenie fikcją teatralną.

¹¹ M. MONINGER: *Vom Media-match zum Media-crossing*. W: *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. Hrsg. CH. BALME, M. MONINGER. München 2004. Cyt. za: P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja...*, s. 193.

Muzyka a fikcja teatralna

W tradycyjnym teatrze, w którym tekst dramatyczny pełni rolę czynnika dominującego, zaś sposób prowadzenia narracji scenicznej określić można jako linearny i „uobecniający” określoną strukturę dramatyczną, pojęcie fikcji teatralnej nieodłącznie wiąże się ze światem przedstawionym w dramacie. Wówczas relacja między tekstem a jego inscenizacją opiera się zwykle na stosunku mimetycznym, samo zaś przedstawienie dąży do ujawnienia sensów i konfliktów zawartych w dramacie. Tendencja ta związana jest z obowiązującym przez stulecia w europejskim teatrze paradygmatem dramatycznym, zgodnie z którym scena jawi się przede wszystkim jako miejsce prezentacji powstałego uprzednio tekstu literackiego. Owa uprzywilejowana pozycja tekstu względem innych elementów przedstawienia wpłynęła nie tylko na sposób postrzegania scenicznego świata, który miał stanowić odbicie konfliktów zawartych w utworze dramatycznym, ale również na konstrukcję samego spektaklu, stanowiącego wypadkową dwóch nadrzędnych kategorii: fabuły i akcji.

Tak określona relacja między tekstem a sceną ulega rozluźnieniu dopiero pod koniec XIX wieku za sprawą postulatów i działań reformatorów dążących do wyzwolenia teatru spod władzy dramatu i uczynienia zeń sztuki autonomicznej. Jak zauważa Agata Adamiecka-Sitek, proces przekształcania tej relacji przebiegał równolegle w dwóch kierunkach:

z jednej strony załamywała się tradycyjna formuła dramatu jako naśladowczego przedstawienia akcji skonstruowanej za pomocą bezpośrednio dialogujących i działających postaci [...], z drugiej zaś strony teatr, który przez wieki stanowił w europejskiej tradycji naturalne przedłużenie tekstu dramatycznego, zaczął z narastającą determinacją podważać nadrzędną pozycję uprzedniego wobec sceny słowa¹².

Choć początków pogłębiającego się rozdzwisku między teatrem i dramatem szukać należy w dokonaniach reformatorów końca XIX wieku, a następnie w formule teatru epickiego Bertolta Brechta, to jednak – jak zauważa Hans-Thies Lehmann – właściwe przezwycięzenie paradygmatu dramatycznego przynosi dopiero druga połowa XX wieku:

Bez wątpienia teatralni rewolucjoniści zerwali z niemal wszystkimi przestarzałymi formami teatru, jednak zwracając się ku abstrakcyjnym i wywołującym efekt obcości środkom scenicznym, nadal mocno trzymali się w teatrze *mimesis*, czyli naśladowczego przedstawiania akcji. Natomiast pod wpływem rozpowszechnienia, a następnie wszechobecności mediów w życiu codziennym już w latach siedemdziesiątych XX wieku doszło do pojawienia się nowej wielopostaciowej formy dyskursu teatralnego, określanej tutaj mianem teatru postdramatycznego¹³.

Prezentując szeroką panoramę zjawisk teatralnych kryjących się za przymiotnikiem „postdramatyczny”, Lehmann zwraca uwagę na szereg wyróżniających je właściwości formalnych i stylistycznych, takich jak: odrzucenie syntezy i całościowego modelu świata, fragmentaryczność narracji, antyiluzjonizm, zakwestionowanie obowiązującej do tej pory hierarchii środków teatralnych oraz ich

¹² A. ADAMIECKA-SITEK: *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*. Kraków 2005, s. 33.

¹³ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA i M. SUGIERA. Kraków 2009, s. 19.

symultaniczność, wykorzystywanie dramaturgii wizualnej bądź muzycznej jako alternatywnego sposobu przedstawiania, autotematyczność, eksponowanie realności, cielesności oraz materialności tworzyw scenicznych¹⁴. Przeobrażenia dokonujące się na scenie ściśle wiązały się z przemianami zachodzącymi w samym dramacie. Ową zależność następująco przedstawia Agata Adamiecka-Sitek:

Scena nie jest dłużej zobowiązana do „zrealizowania” tekstu, skoro ten nie przynosi uprzedniego wobec niej, całościowego projektu świata, który można by po prostu „przedstawić”. Inscenizacja przestaje pełnić rolę wizualnego dopełnienia dramatu, bo ten z góry zrzuca się uprzywilejowanej pozycji nadrzędnego nośnika znaczeń i strukturalnego centrum świata¹⁵.

W teatrze postdramatycznym dotychczas obowiązująca hierarchia środków teatralnych, w której tekst pełnił rolę nadrzędną, ulega zaburzeniu. Do głosu coraz częściej dochodzą tu inne elementy przedstawienia, takie jak ruch, dźwięk, obraz czy światło. Chętnie wykorzystywaną przez twórców praktyką inscenizacyjną staje się komponowanie scen na zasadzie muzyczno-wizualnych kolaży. Teatr postdramatyczny zdaje się w pełni wykorzystywać dramaturgiczny potencjał scenografii i muzyki, spełniając tym samym marzenia i wizje reformatorów, takich jak Adolphe Appia czy Edward Gordon Craig. Sensualnemu oddziaływaniu sceny podporządkowuje się również sam tekst, który poza „dyskursywną zawartością” ujawnia również swe „muzyczne, dźwiękowo-rytmiczne walory”¹⁶.

Jak podkreśla Lehmann, jedną z głównych strategii inscenizacyjnych w teatrze postdramatycznym staje się „umuzycznienie”,

¹⁴ Zob. Ibidem.

¹⁵ A. ADAMIECKA-SITEK: *Teatr i tekst...*, s. 41.

¹⁶ Ibidem, s. 42.

a zatem taki sposób organizacji przedstawienia oraz użytych w nim tworzyw scenicznych, który stara się odwzorować strukturę muzyczną. Spektakle Heinera Goebbelsa, Roberta Wilsona czy Jana Klaty wykorzystują muzykę nie tylko jako środek wyrazu – muzyczność staje się cechą wypowiedzianego tekstu, któremu nadaje się określony rytm, intonację, dynamikę, artykulację i melodykę, jest także właściwością przestrzeni teatralnej i jej komponentów. „Umuzycznianie” poszczególnych tworzyw scenicznych nie tylko poszerza audialną warstwę przedstawienia, ale też wpływa na sposób percepcji całego spektaklu, odbieranego jako szereg polifonicznych obrazów, w których dźwiękowość, cielesność i przestrzenność wchodzą ze sobą w rozmaite, mniej lub bardziej trwałe konfiguracje.

Nowa estetyka teatralna, której pojawienie się Lehmann datuje na lata siedemdziesiąte XX wieku, pozwoliła pełniej wybrzmieć tym elementom inscenizacji, które do tej pory – z nielicznymi wyjątkami – odgrywały raczej rolę drugoplanową. Wśród nich znalazła się także muzyka, czy też szerzej rozumiana audiosfera spektaklu. Zakres pełnionych przez nią funkcji nieustannie się poszerza, co staje się widoczne zarówno w obrębie relacji muzyka – świat przedstawiony, jak i na poziomie jej korelacji z innymi elementami przedstawienia, takimi jak ciało aktora, przestrzeń czy scenografia i światło.

Niemniej jednak to właśnie relacja między muzyką a fikcją teatralną wydaje się najbardziej złożona, a tym samym domaga się dokładniejszej analizy i systematyzacji. W *Słowniku terminów teatralnych* Patrice Pavis wyróżnia trzy główne formy muzyki scenicznej, jako kryterium podziału obierając jej stosunek do fabuły i rzeczywistości przedstawionej:

1. muzykę motywowaną fabularnie i wykonywaną na oczach widzów przez postać dramatyczną (śpiew aktora lub jego gra na jakimś instrumencie);

2. muzykę wykonywaną na zewnątrz uniwersum dramatycznego (np. otwierającą lub zamykającą poszczególne akty) [...];
3. muzykę w równej mierze (lub w jakimś stopniu) stanowiącą część fikcji teatralnej i zarazem istniejącą na zewnątrz jako ilustracyjne tło dla niej¹⁷.

Muzykę wykonywaną na zewnątrz uniwersum dramatycznego dzieli autor dodatkowo na tę pochodzącą z niewidocznego dla widzów źródła („zespół ukryty w kanale orkiestrowym, nagranie magnetofonowe”) oraz tę, której źródło pozostaje jawne („wykonawcy muzyczni na scenie, niekiedy przebrani w kostiumy postaci; aktorzy śpiewający bądź grający przez jakiś czas na instrumencie”)¹⁸.

Choć podział zaprezentowany przez Pavis’a w pewnym stopniu systematyzuje występujące w przedstawieniu relacje między muzyką a światem przedstawionym, należy pamiętać, iż w istocie granice między tymi modelami są płynne i bardzo często ulegają zatarciu – dzieje się tak na skutek rozmaitych zabiegów inscenizacyjnych, które przysyłają fabułę bądź też w ogóle z niej rezygnują. Ponadto bardzo często decydującą rolę w rozstrzygnięciu o stosunku muzyki do świata przedstawionego odgrywa indywidualne ukierunkowanie percepcji widza, zależne od wielu czynników – na przykład takich, jak znajomość tekstu/scenariusza teatralnego, z którego korzysta spektakl, czy też stopień muzycznej wrażliwości oraz wyczulenia na pojawiające się w przedstawieniu dźwięki.

Bez wątpienia zaproponowane przez francuskiego teatrologa modele relacji między muzyką a rzeczywistością przedstawioną łatwiej wskazać i rozróżnić w tradycyjnych typach przedstawień, czyli takich, w których tekst dramatyczny stanowi wciąż niekwestionowaną podstawę narracji scenicznej, zaś jego rola w stosunku

¹⁷ P. PAVIS: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. ŚWIONTEK. Wrocław 2002, s. 315.

¹⁸ Zob. ibidem, s. 315.

do innych elementów widowiska zdaje się nadrzędna. Ze względu na wyraźne odniesienia do świata przedstawionego w dramacie („postać dramatyczna” czy też „uniwersum dramatyczne”) klasyfikacja Pavisa, odczytana literalnie, może nie znaleźć zastosowania w teatrze postdramatycznym. Dużym ograniczeniem okazuje się obecne w niej utożsamienie narracyjnego toku przedstawienia z fabułą dramatu (potraktowaną jako pierwowzór scenicznych sytuacji), co wiąże się z poszukiwaniem fabularnej motywacji dla pojawiających się w spektaklu fragmentów muzycznych jedynie na poziomie tekstu dramatycznego. Co więcej, oznacza to, iż w przypadku pierwszego wymienionego przez Pavisa modelu muzyki teatralnej – wykonywanej w trakcie przedstawienia przez postać dramatyczną – analizie należałoby poddać jedynie takie wykonania sceniczne, które są realizacjami utworów muzycznych wpisanych w tekst dramatu bądź są ściśle powiązane z jego fabułą.

W dobie teatru postdramatycznego, który na nowo definiuje relację między tekstem a sceną – a często w ogóle rezygnuje z tego pierwszego – powyższa analiza nie objęłaby prawdopodobnie nawet połowy pojawiających się w spektaklach utworów wykonywanych przez aktorów, gdyż większość z nich funkcjonuje tu na zasadzie reżyserskich ingerencji w tekst dramatyczny, a więc ich pierwowzór rzadko odnaleźć można w samym dramacie. To spostrzeżenie dotyczy przedstawień tych reżyserów, którzy – zgodnie z postdramatyczną praktyką inscenizacyjną – tekst literacki traktują jako nieobligatoryjny punkt wyjścia dla kreacji własnej scenicznej rzeczywistości. Należy pamiętać również o tym, iż część współczesnych twórców teatralnych posługuje się jedynie luźnym scenariuszem powstającym w trakcie pracy nad przedstawieniem, a stanowiącym kompilację wątków, motywów oraz literackich i kulturowych inspiracji związanych z proponowanym tematem spektaklu. Za przykład takiego podejścia do tekstu posłużyć mogą niektóre przedstawienia Krystiana Lupy (*Factory 2*, *Poczekalnia.0*), oparte na

aktorskich improwizacjach oraz „screen testach” nagranych podczas prób.

Ów rozdzźwięk między dramatem a sceną pociąga za sobą jeszcze jedną dość istotną kwestię – zanegowanie tradycyjnego modelu gry aktorskiej, opierającego się na utożsamieniu aktora i postaci. Jak zauważa Lehmann:

Akcja dramatyczna w tradycyjnym teatrze rozgrywa się **między** ciałami, natomiast w teatrze postdramatycznym **na** ciele. [...] Skutecznie uniemożliwia to każdą reprezentację, każde przedstawienie i interpretację za pomocą ciała jako posłusznego narzędzia¹⁹.

Owa drugorzędność tekstu dramatycznego we współczesnych inscenizacjach, a także wynikająca z niej zmiana relacji między aktorem a postacią, zmusza do przeformułowania, a właściwie terminologicznego uściślenia zaproponowanych przez Pavisa modeli relacji między muzyką a światem przedstawionym. Ponieważ w nowym teatrze (teatrze zrywającym z paradygmatem dramatycznym) świat sceniczny rzadko pokrywa się z tym, który reprezentuje tekst literacki, samo słowo „fabuła” odnosić się będzie raczej do fikcji teatralnej (świata scenicznego wykreowanego przez reżysera) aniżeli fikcji dramatycznej (przez którą rozumielibyśmy świat przedstawiony w dramacie). Na tym też poziomie – tj. reżyserskiej interpretacji i obrazu świata przedstawionego – winniśmy szukać ewentualnej „motywacji fabularnej” dla pojawiających się w spektaklach utworów muzycznych.

Przez wiele stuleci muzyka w teatrze dramatycznym funkcjonowała przede wszystkim jako ilustracyjne tło dla rozgrywającej się na scenie akcji, przyjmując tym samym pozycję zewnętrzną w stosunku do fabuły i świata przedstawionego. Także we współczesnych inscenizacjach znacząca część dźwiękowych fragmentów to

¹⁹ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 275.

niemotywowana fabularnie muzyka, sytuująca się poza uniwersum dramatycznym. Według Pavisa „muzyka taka stwarza atmosferę, odmalowuje środowisko, sytuację, stan wewnętrzny bohatera; wprowadza nastrój poetyckości zawsze do pewnego stopnia odrealniający dialog i sytuację sceniczną”²⁰. Choć bez wątplenia charakterystyka ta wydobywa szereg istotnych i zasadniczych funkcji, jakie pełni w spektaklu ten rodzaj dźwiękowego tła, to jednak współczesny teatr zdaje się znacznie poszerzać pole jego oddziaływania. Niemotywowana fabularnie muzyka nie jest już tylko biernym towarzyszem akcji dramatycznej, ale bardzo często sama wyznacza jej kierunek, prowokując ruch i działania aktorów. Prócz tradycyjnie przypisywanych jej funkcji ilustracji bądź sygnału potrafi przyjąć rolę narratora bądź komentatora zdarzeń, stając się równie istotnym, odciażającym tekst i aktora, nośnikiem sensu.

Analiza wybranych przedstawień polskich reżyserów, które powstały w ostatnim dwudziestopięcioleciu, wskaże na niezwykle wszechstronne wykorzystanie muzyki sytuującej się na zewnątrz świata przedstawionego, która nie tylko scala niesynchronizowane ze sobą elementy przedstawienia teatralnego, ale też w dużym stopniu je dookreśla – wyznacza rytm i ruch sceniczny, definiuje przestrzeń, sygnalizuje przejścia czasowe, niejednokrotnie wpływa też na relacje proksemiczne między aktorami. Przekroczenie zasadniczych funkcji przypisywanych muzyce niestanowiącej elementu fikcji dramatycznej zmusza do rozważenia słuszności oddzielania jej od tych fragmentów muzycznych, które taki element stanowią. Skoro niemotywowana fabularnie muzyka jest w stanie prowokować ruch i działania aktorów/postaci dramatycznych, oznacza to, że jest przez nie percypowana – to zaś podważa nadany jej arbitralnie status czynnika zewnętrznego wobec świata przedstawionego.

²⁰ P. PAVIS, *Słownik terminów teatralnych...*, s. 315.

W swej klasyfikacji Pavis wyróżnia co prawda jeszcze trzeci rodzaj muzyki scenicznej – tę stanowiącą zarówno część fikcji teatralnej, jak i istniejącą na zewnątrz jako jej tło ilustracyjne. Przykładów takiego zastosowania warstwy dźwiękowej badacz poszukuje jednak głównie w gatunkach teatru Dalekiego Wschodu oraz w „orientalizujących” przedstawieniach Théâtre du Soleil. Analogicznym przykładem na gruncie polskiej sztuki widowiskowej mogłyby być przedstawienia Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, stanowiące nierozdzielne połączenie słowa, śpiewu, tańca i gestu. W kontekście sposobu wykorzystania muzyki przywołane wyżej zjawiska stanowią niewątpliwie szeroki i niosący z sobą wiele interesujących zagadnień badawczych obszar, jednakże ze względu na specyficzną formę tych przedstawień zbliżającą je do nurtu teatru antropologicznego i rytualnego należy traktować go raczej jako pole odrębne, stanowiące wyraźny kontrpunkt dla inscenizacji wyrosłych na gruncie europejskiego teatru instytucjonalnego.

Podsumowując powyższe rozważania, wypada stwierdzić, że zaproponowana przez Pavisa klasyfikacja muzyki scenicznej może znaleźć zastosowanie przede wszystkim w tradycyjnym typie teatru dramatycznego, w którym proces inscenizowania tekstu jawi się jako „przedstawianie” wewnętrznej struktury dramatu z uwzględnieniem jej podstawowych wyznaczników, takich jak zdarzenia dramatyczne, struktura postaci czy też organizacja czasu i przestrzeni²¹. Nietrudno zauważyć, iż kategorie te, mające wiele wspólnego ze strukturalistycznym podejściem do teatru i dramatu, coraz rzadziej znajdują swe uzasadnienie we współczesnych tekstach scenicznych, których autorzy świadomie negują podstawowe wyznaczniki dramatyczności,

²¹ Według Ireny Sławińskiej strukturalna analiza dramatu prócz wyżej wymienionych elementów uwzględnić winna także świat poetycki dramatu (makrokosmos teatralny), kształt teatralny dramatu oraz strukturę słowa. Zob. I. SŁAWIŃSKA: *Główne problemy struktury dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1988.

skłaniając się w stronę przekazu poetyckiego i epickiego. Skoro sam dramat rezygnuje z konstytutywnych dla siebie elementów, takich jak fabuła, bohater dramatyczny czy wreszcie dialog, trudno doszukiwać się ich w inscenizacjach teatralnych, które z założenia dysponują znacznie szerszym zestawem środków umożliwiających przekroczenie reguł dramatyczności.

Poszukując odpowiedniego klucza do analizy stosunków między muzyką a światem przedstawionym w teatrze postdramatycznym, należy więc mieć na uwadze po pierwsze przekształcenia zachodzące w obrębie samych tekstów scenicznych (zerwanie z iluzją oraz mimetycznym reprezentowaniem świata; odrzucenie fabuły jako uporządkowanego, przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń; rezygnacja z koncepcji bohatera dramatycznego jako podmiotu wypowiadającego się), po drugie zaś zmianę relacji między tekstem a przedstawieniem (uprzednio powstały materiał tekstowy staje się możliwym, lecz bynajmniej niekoniecznym elementem scenicznego dyskursu, w którym odbiór polegający na poszukiwaniu znaczeń zastąpiony zostaje ujawnianiem się sensów performatywnych). Fragmentaryczność, polifoniczność oraz medialne zapośredniczenie scenicznego przekazu wymuszają zerwanie z dotychczasowym sposobem odbioru przedstawienia, polegającym na rozszyfrowywaniu przez widza uprzednio powstałych znaczeń na podstawie fabuły dramatu i linearnego rozwoju akcji.

Analiza relacji między muzyką a światem scenicznym winna zatem zrezygnować z klasyfikacji, która za kryterium podziału obiera stosunek muzyki do fabularnej warstwy przedstawienia. W dobie nowych mediów, bez których współczesny teatr dramatyczny właściwie już nie może się obejść, jednoznacznym kryterium systematyzacji muzyki teatralnej nie będzie też źródło emisji dźwięku – granica między utworem wykonywanym na żywo a tym, który jest wynikiem medialnego zapośredniczenia, staje się tu bowiem zbyt płynna. Za odrzuceniem powyższych klasyfikacji przemawia przede

wszystkim płynność oraz relatywność kategorii pojęciowych, na których się one opierają. Ponadto próby muzycznych przyporządkowań wedle wskazanych wyżej kryteriów w wielu przypadkach wymagałyby dodatkowej wiedzy (muzycznej/technicznej/literackiej), która zwykle nie jest przekazywana widzowi w trakcie odbioru przedstawienia.

Tym natomiast, co w audialno-wizualnej sferze spektaklu staje się możliwe do uchwycenia/określenia w bezpośrednim jego odbiorze, wydaje się sceniczny kształt utworu muzycznego – obejmujący zarówno jego wyznaczniki muzyczno-gatunkowe, jak również zestaw towarzyszących mu środków inscenizacyjnych. Analiza rozmaitych sposobów scenicznej realizacji utworów muzycznych, uwzględniająca również ich aspekt wykonawczy, stanowić może punkt wyjścia dla opisu wzajemnych relacji między muzyką a światem przedstawionym, a co nie mniej istotne – pozwoli wydobyć szerszy, bowiem uwzględniający kilka różnych płaszczyzn, zakres funkcji pełnionych przez muzykę w wybranych fragmentach przedstawienia.

Muzyczny świat polskich przedstawień dramatycznych ostatnich dwudziestu pięciu lat wydaje się szczególnie bogaty i złożony. Można odnotować wiele inscenizacji, w których muzyka przestaje być traktowana w sposób jednowymiarowy i marginalizujący. O tym, jak ważna staje się jej rola w budowaniu scenicznej narracji, świadczy – często wieloletnia – współpraca reżyserów z wybranymi kompozytorami. Wśród owych tandemów artystycznych wskazać można między innymi takie nazwiska jak: Krystian Lupa i Jacek Ostaszewski, Jerzy Grzegorzewski i Stanisław Radwan, Jerzy Jarocki i Stanisław Radwan, Andrzej Dziuk i Jerzy Chruściński, Krzysztof Warlikowski i Paweł Mykietyn, Anna Augustynowicz i Jacek Wierchowski, Weronika Szczawińska i Krzysztof Kaliski, Wojciech Klemm i Dominik Strycharski, Monika Strzępka i Jan Suświłło, Krzysztof Garbaczewski i Jan Duszyński czy Michał

Borczech i Bartosz Dziadosz²². Wśród reżyserów eksponujących rolę elementu muzycznego osobną grupę stanowić będą ci twórcy teatralni, którzy samodzielnie opracowują muzyczną warstwę swych przedstawień, cytując zwykle zapożyczone wcześniej utwory. Na ich tle w sposób szczególny wyróżnia się twórczość Jana Klaty, który w swych spektaklach bodaj najpełniej realizuje wspomnianą przez Lehmana strategię „umuzycznienia”, traktując muzykę nie tylko jako środek wyrazu, ale przede wszystkim jako narzędzie komunikacji z widzem.

Uprawomocnienie muzyki jako elementu scenicznego dyskursu, coraz bardziej widoczne w spektaklach rodzimych reżyserów, prowadzi do wytworzenia nowego rodzaju scenicznej przestrzenności – przestrzenności kształtowanej nie tylko przez środki wizualne oraz ludzką mowę, ale także szeroko pojętą dźwiękowość. Owe muzyczne przestrzenie przybierają oczywiście rozmaite kształty – w różnorodny sposób formuje się w nich bowiem relacja między tym, co akustyczne, a tym, co wizualne. W dużym stopniu wpływa na nią charakter utworu muzycznego – jego stylistyka, faktura brzmieniowa oraz sposób wykonania. Już w obrębie tych podstawowych parametrów można by dokonać szeregu rozróżnień, na przykład na: muzykę wokálną, instrumentalną i wokálno-instrumentálną; muzykę rozrywkową i klasyczną; utwory w całości emitowane z zewnętrznego źródła i te wykonywane przez aktorów bądź muzyków

²² W ostatnich latach w polskim teatrze dramatycznym można zauważyć rosnące zainteresowanie reżyserów muzyką komponowaną. Świadczy o tym bardzo duża liczba premier teatralnych, w których warstwa muzyczna jest efektem współpracy reżysera z określonym kompozytorem, a nie jedynie opracowaniem istniejącego już materiału dźwiękowego. Na ten temat zob. M. FIGZAŁ: *Polska muzyka teatralna w 2015 roku* [raport dla Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie]. Dostępny w internecie: <http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/muzyka-teatralna.polska-muzyka-teatralna-w-2015-roku.html> [dostęp: 20.06.2017] oraz M. FIGZAŁ: *Polska muzyka teatralna 2016* [raport dla Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie]. Dostępny w internecie: <http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/muzyka-teatralna.polska-muzyka-teatralna-2016.html> [dostęp: 20.06.2017].

w trakcie przedstawienia. Podziały te można mnożyć, biorąc pod uwagę również status poszczególnych kompozycji oraz ich potencjał intertekstualny – utwory zapożyczone, tj. wszelkiego rodzaju cytaty muzyczne, zwykle są obciążone dużo szerszym zakresem konotacji niż te powstałe dla konkretnych inscenizacji.

Na przykładzie twórczości inscenizacyjnej wybranych reżyserów postaram się ukazać różnorodność przestrzeni muzycznych w polskim teatrze współczesnym oraz ich wzajemne przenikanie się. Przede wszystkim zaś, uwzględniając ich kształt i wewnętrzną konstrukcję, będę starała się wyeksponować funkcje, jakie pełnią one w budowaniu teatralnej rzeczywistości.

„Zburzyć logikę muzyczną”: kompozycje Stanisława Radwana w inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego

Szukanie punktów styčných w twórczości dwóch wielkich indywidualności polskiego teatru drugiej połowy XX wieku na pierwszy rzut oka wydać się może zadaniem karkołomnym, zważywszy na fakt, że obrane przez obu reżyserów kierunki artystycznych poszukiwań były zgoła inne. Różnice te wynikały przede wszystkim z odmiennego podejścia do tekstu dramatycznego. Inscenizacje Jarockiego cechuje bardzo realistyczna, drobiazgowa wręcz analiza przedstawianego materiału literackiego. Jego teatr jest całkowicie podporządkowany literaturze – to ona wyznacza formę, decyduje o obranej konwencji. Zasadniczym celem spektakli reżysera jest możliwie najpełniejsze wydobywanie znaczeń przedstawianego utworu literackiego, co idzie w parze z pieczołowitą wręcz dbałością o spójność formy i treści. Problemem, na który zwraca uwagę wielu badaczy, staje się uchwycenie i opisanie inscenizacyjnego stylu Jarockiego – za każdym razem jest on bowiem ściśle dostosowany do charakteru wystawianego dzieła. „Chyba nikt bardziej od tego reżysera – pisze Andreas Wirth – nie respektuje formy cudzej, nie szanuje szczególniej struktury sztuki, którą wystawia”²³. Owo przywiązanie do

²³ A. WIRTH: *Teatr Jerzego Jarockiego*. Cz. 2. Przeł. D. BORKOWSKA. „Dialog” 1991, nr 2., s. 114.

tekstu, który podlegając rozmaitym zabiegom adaptacyjnym, zachowuje zwykle swą wewnętrzną ciągłość i narracyjną spójność, stało się wyznacznikiem teatru Jarockiego – cecha ta sytuuje jego spektakle w opozycji do inscenizacji Grzegorzewskiego, który „tekstu literackiego używa wyłącznie jako pretekstu do autorskich, subiektywnych wizji teatralnych”²⁴. Specyficzny stosunek Grzegorzewskiego do adaptowanych utworów literackich objawia się już w pierwszych łódzkich inscenizacjach, takich jak *Kaukaskie kredowe koło* Bertolta Brechta (1966), *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (1969) czy wreszcie *Irydion* Zygmunta Krasińskiego (1970) – tekst niemal zawsze poddawany jest swoistej dekonstrukcji i dekompozycji, zyskując tym samym nowe, odmienne od pierwotnych znaczenia. Wyrażna już w pierwszych przedstawieniach Grzegorzewskiego tendencja do uzupełniania wyjściowego tekstu sztuki o szeroki, pozadramatyczny kontekst literacko-kulturowy z czasem doprowadzi reżysera do rezygnacji z posługiwania się jednym tylko utworem literackim na rzecz poszerzającej znacznie ramy świata przedstawionego techniki kolażu, polegającej na zestawianiu ze sobą kilku różnych tekstów dramatycznych, prozatorskich bądź poetyckich. Owej literackiej kompilacji towarzyszył zwykle eklektyzm warstwy wizualnej (scenografia) i brzmieniowej (muzyka), budowanych za pomocą rozmaitych konwencji i środków stylistycznych.

Mimo odmiennego podejścia do adaptowanego materiału literackiego, a także wyraźnych różnic w zakresie operowania teatralnymi środkami wyrazu w twórczości obu reżyserów wskazać można jednak kilka elementów wspólnych, na które zwraca uwagę w swym artykule Rafał Węgrzyniak²⁵. Pierwszym z nich, jak zaznacza autor, jest dobór repertuaru – w różnych okresach swej działalności artystycznej obaj twórcy sięgali bowiem po podobną literaturę.

²⁴ M. SUGIERA: *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*. Kraków 1993, s. 18.

²⁵ Zob. R. WĘGRZYNIAK: *Jarocki i Grzegorzewski. Spotkania identycznych snów*. „Teatr” 2013, nr 3.

Ów wspólny krąg poszukiwań wyznaczyła przede wszystkim dramaturgia współczesna – utwory Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza, wreszcie szczególnie cenionego przez obu Stanisława Ignacego Witkiewicza. Charakterystyczna dla tych utworów groteskowa konwencja decydowała w dużej mierze o formie przedstawień oraz wykorzystywanych w nich środkach stylistycznych – u Jarockiego ograniczanych do minimum (ciężar spoczywał na barkach aktora), u Grzegorzewskiego stosowanych z większym rozmachem i finezją. W literaturze tej obu twórców interesowała przede wszystkim egzystencjalna sytuacja jednostki stojącej „w obliczu rozpadu tradycyjnego porządku w rodzinie i w społeczeństwie, rewolucji lub wojny, a nawet katastrofy cywilizacji”²⁶. Kontekst historyczny i społeczny nie jest tu jednak najważniejszy – obaj reżyserzy koncentrują się raczej na wewnętrznym dramacie bohatera – podmiotu zagubionego, próbującego odnaleźć swą tożsamość (Henryk w *Ślubie* Jarockiego czy bohater obu wersji *Platonowa* tego reżysera) bądź sens istnienia (Karl Rossman w *Ameryce* Grzegorzewskiego lub bohater *Śmierci w starych dekoracjach* tego reżysera). Ta wędrówka postaci w głąb siebie przybiera nieraz postać sennego koszmaru, w którym bunt i próba samopoznania napotyka na opór ze strony świata zewnętrznego – rozbitego, pokawałkowanego, niezrozumiałego. Oniryzm jako konwencja odsłaniająca nie tylko absurdalność i irracjonalność świata przedstawionego, ale też sferę podświadomości bohaterów był często wykorzystywany przez obu reżyserów. Posługiwanie się niejednoznaczną i alogiczną poetyką snu stało się szczególnie wyraziste w przedstawieniach Grzegorzewskiego – do tego stopnia, iż wielu badaczy i krytyków klucza do ich interpretacji oraz opisu szukało w nadrealizmie i jego kategoriach estetycznych²⁷.

²⁶ Ibidem, s. 34.

²⁷ Zob. E. BANIEWICZ: *Surrealistyczne powinowactwa Grzegorzewskiego*. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 8.

Kolejnym elementem zbliżającym do siebie twórczość Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego jest muzyka – jej specyficzna, szczególnie istotna rola w budowaniu scenicznego świata. Za warstwę dźwiękową w przedstawieniach obu reżyserów odpowiada ten sam kompozytor – Stanisław Radwan – autor ponad dwustu kompozycji teatralnych, ale też twórca muzyki autonomicznej i filmowej. Jego droga do teatru wiodła przez kabaret – w latach 1960–1975 współpracował z krakowską Piwnicą pod Baranami, gdzie akompaniował artystom i pisał własne piosenki. Jako kierownik muzyczny związany był najpierw z krakowskim Teatrem Rozmaitości (dziś Teatr Bagatela), a następnie Teatrem Ateneum w Warszawie. W 1977 roku rozpoczął stałą współpracę z Państwowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (obecnie Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), w którym w latach 1980–1990 pełnił także funkcję dyrektora artystycznego i naczelnego.

Współpraca Stanisława Radwana z Jerzym Grzegorzewskim rozpoczęła się w 1969 roku realizacją *Wesela* na scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, rok później kompozytor po raz pierwszy stworzył muzykę do spektaklu Jerzego Jarockiego. Był to *Pateroster* Helmuta Kajzara wystawiony na scenie Teatru Współczesnego we Wrocławiu. Nie byli to oczywiście jedyni reżyserzy, z którymi pracował – na wyjątkowo długiej liście figurują między innymi Zygmunt Hübner, Konrad Swinarski, Andrzej Wajda, Krystian Lupa, Tadeusz Bradecki. Niemniej jednak to właśnie trwająca blisko czterdzieści lat współpraca z Jarockim i Grzegorzewskim zaowocowała wybitnymi inscenizacjami utworów polskiej i światowej literatury XX wieku, z których wiele uznanych zostało za arcydzieła polskiego teatru powojennego.

Z uwagi na nieautonomiczny charakter muzyki scenicznej trudno jednoznacznie określić styl teatralnych kompozycji Stanisława Radwana – za każdym razem bowiem dźwiękowe tło odpowiada

potrzebom innego utworu literackiego, innej koncepcji reżyserskiej oraz wynikającej z niej wizji świata przedstawionego. Mimo wszystko muzyka ta wydaje się podporządkowana pewnym nadrzędnym regułom, które decydują nie tyle o jej charakterze, co raczej miejscu, jakie zajmuje ona w spektaklu teatralnym. Pierwsza z tych zasad dotyczy samego procesu twórczego, który przebiega tu zupełnie inaczej niż praca nad kompozycją autonomiczną. Pamiętając, że dźwięk w teatrze jest tylko jednym z elementów większej organicznej całości, którego znaczenie i rolę należy odczytywać w odniesieniu do innych tworzyw scenicznych, kompozytor podkreśla konieczność zburzenia tradycyjnej „logiki muzycznej”, którą zastąpić winno wejście w sferę relacji i związków, jakie w przestrzeni scenicznej rodzą się między autorem, reżyserem i aktorami²⁸. Zasada druga to unikanie muzyki ilustracyjnej, jedynie duplikującej wypowiedziane już wcześniej sensy, a tym samym prowadzącej do semantycznej redundancji:

Największym bowiem niebezpieczeństwem muzyki w teatrze jest tautologia. Jeżeli mam powielać tę samą myśl, którą lepiej wyraża słowo, to staje się to miałkie i dla widza niwelujące znaczenie tamtej warstwy. [...] najpierw muszę pozbawić się chęci transponowania sytuacji scenicznej na analogiczną muzyczną²⁹.

Wbrew pozorom reguła ta bynajmniej nie oddala muzyki od świata przedstawionego, a wręcz przeciwnie – zbliża widza do ukrytych i nieoczywistych jego znaczeń. Pomaga – by posłużyć się słowami Anny Augustynowicz – „przetransponować fizyczność sceny w metafizykę”³⁰. Tę szczególną zdolność muzyki do wyrażania tego, co wewnętrzne, podświadome i nieuchwytnie, Radwan zdaje się wykorzystywać bardzo często, co nie znaczy, iż jest to jedyna i zasadnicza

²⁸ Zob. *Zburzyć logikę muzyczną*. Z S. RADWANEM rozm. przepr. J. OPALSKI. „Res Publica” 1988, nr 7.

²⁹ *Brzmienie ciszy*. Z S. RADWANEM rozm. przepr. T. KONINA. „Teatr” 1995, nr 6, s. 21–26.

³⁰ A. AUGUSTYNOWICZ: *Gra w muzykę*. „Teatr” 2008, nr 9, s. 80.

rola jego teatralnych kompozycji. O tym, jak bardzo rozległy jest zakres pełnionych przez nie funkcji, niech poświadczą przywołane poniżej wybrane spektakle Jerzego Grzegorzewskiego i Jerzego Jarockiego.

Poszukiwanie jednego, wspólnego klucza dla opisu fenomenu muzyczności w przedstawieniach obu reżyserów musi być z góry skazane na niepowodzenie. Nie ze względu na odrębną, właściwą twórczości każdego z nich koncepcję muzyki, ale z powodu odmiennego sposobu kształtowania warstwy dźwiękowej już na poziomie poszczególnych inscenizacji. Owa różnorodność muzycznych form, gatunków, a także mnogość funkcji i kontekstów, jakie niesie z sobą muzyka, ujawnia się czasem w obrębie jednego tylko spektaklu. Jest to wynikiem całkowitego podporządkowania elementu muzycznego nadrzędnej idei i strukturze przedstawienia. Rola muzyki w każdym spektaklu nabiera innej rangi, w zależności od celów, jakim ma służyć. Czasem więc stanowi ona jedynie subtelne tło dla rozgrywającej się akcji (np. *Kosmos* i *Tango* Jarockiego, *Duszydzka* Grzegorzewskiego), innym razem jawi się jako czynnik dominujący, przejmujący narrację (*Operetka* i *Tak zwana ludzkość w obłądnie* Grzegorzewskiego, *Błądzenie* Jarockiego).

W formalnym i gatunkowym eklektyzmie, jaki charakteryzuje kompozycje Stanisława Radwana, można jednak wskazać kilka zasadniczych nurtów, które przeplatają się ze sobą zarówno w spektaklach Jarockiego, jak i Grzegorzewskiego. Z jednej strony będzie to minimalizm, charakteryzujący sporą część fragmentów muzycznych towarzyszących akcji dramatycznej, z drugiej zaś przeciwstawiona mu, opatrzona bogatą instrumentacją i kolorystyką piosenka rewiowa. Spomiędzy tych dwóch rodzajów warstwy muzycznej wyłania się jeszcze trzecia, niezwykle istotna sfera dźwięków, do której zaliczyć należy wszelkiego rodzaju efekty akustyczne, włączając te, które stanowią wynik głosowej pracy aktora poddanej tu szczególnym rodzajom modulacji. Przytoczone dalej przykłady pozwolą

lepiej zilustrować wszystkie wymienione wyżej sposoby kształtowania warstwy dźwiękowej spektaklu oraz ich rolę w budowaniu rzeczywistości przedstawionej.

Minimalistyczne kompozycje Stanisława Radwana, charakteryzujące się wyraźną redukcją materiału muzycznego, odnaleźć można przede wszystkim w spektaklach Jerzego Jarockiego, w których zostają one niemal całkowicie zespolone ze światem przedstawionym. Niewątpliwie ma to związek ze specyficznym dla reżysera kształtowaniem formy teatralnej, którą, jak zauważa Beata Guczalska, pojmuje on na sposób muzyczny, doskonale rozkładając w czasie wszelkie „napięcia, rytmy, kulminacje i rozładowania”:

Umiejętność organizowania struktury spektaklu, nazywana przez niektórych „absolutnym słuchem teatralnym”, sprawia, że dramatyczne wydarzenia rozmieszczane są wzorcowo w kompozycji czasowo-przestrzennej – i rytm, cisza, brzmienie dźwięków i przedmiotów, upływ czasu, łączą się nierozzerwalnie ze znaczeniem, tworząc idealną jedność³¹.

Minimalistyczna muzyka oraz pojedyncze efekty dźwiękowe doskonale korespondują z precyzyjnie zaprojektowanym na scenie obrazem świata, podkreślając wszystkie jego tony, akcenty, zmiany rytmu i kulminacje. W wielu spektaklach Jarockiego o akustycznej warstwie przedstawienia decyduje zaledwie kilka urwanych fraz, sygnałów dźwiękowych bądź – jak w krakowskim *Ślubie* – naturalne odgłosy towarzyszące działaniom aktorów oraz szczególnie, „umuzyczniony” rodzaj intonacji. Paradoksalnie, ten nadzwyczaj oszczędny i w dużym stopniu repetytywny sposób operowania dźwiękiem nie czyni go mniej dostrzegalnym dla widza, a wręcz odwrotnie – prowadzi do wyostrenia akustycznej sfery przedstawienia, która tym samym staje się istotnym nośnikiem znaczeń.

³¹ B. GUCZAŁSKA: *Jerzy Jarocki – artysta teatru*. Kraków 1999, s. 91.

Stopień rozbudowania warstwy dźwiękowej zależy jest od ogólnego zamysłu inscenizacyjnego, a przez to ściśle skorelowany z pozostałymi tworzywami scenicznymi. Ciekawą i jednocześnie najbardziej radykalną egzemplifikacją tej szczególnej korelacji jest inscenizacja *Ślubu* z 1991 roku, zrealizowana na scenie Starego Teatru w Krakowie. Tekst Gombrowicza, z którym Jarocki mierzył się w sumie sześciokrotnie – za każdym razem w odmienny sposób interpretując poszczególne jego części – w krakowskiej realizacji odczytany został w sposób uniwersalny: jako dramat o egzystencjalnym cierpieniu i zagubieniu współczesnego człowieka. Jednocześnie sposób prowadzenia narracji reżyser całkowicie podporządkował subiektywnej sferze doznań głównej postaci dramatu, jaką jest Henryk (Jerzy Radziwiłowicz). Rzeczywistość przedstawiona jawi się jako sen, stwarzany przez bohatera podczas mozolnej wędrówki po meandrach własnej świadomości i nieświadomości.

Teatralna fikcja budowana jest tu przy jak najmniejszym udziale środków scenicznych – tym, co składa się na pierwszy obraz spektaklu, jest ogołocona przestrzeń, niemal zupełny brak światła i przejmująca cisza, z której wyłania się głos głównego bohatera. Ascetyczna scenografia zaprojektowana przez Jerzego Juka-Kowarskiego będzie podkreślać wyobcowanie Henryka nawet wówczas, gdy w kolejnych scenach dramatu otaczać go będą inne postaci. Do minimum zredukowana zostaje również warstwa dźwiękowa. Przez cały pierwszy akt stanowią ją przede wszystkim te zjawiska foniczne, które są wynikiem scenicznej obecności aktorów – ich nienaturalnej, poddanej „umuzycznieniu” mowy oraz „ogrywających” przestrzeń i poszczególne jej rekwizyty działań fizycznych. Tę specyficzną sferę audialną uzupełniają odtwarzane i ściśle powiązane z akcją efekty akustyczne (brzęczenie muchy, pianie koguta, fanfary) oraz krótkie, symboliczne fragmenty muzyczne (muzyka w przejściu między scenami, marsz weselny zapowiadający ślub).

Od początku bardzo dużą wagę przywiązuje reżyser do rytmu przedstawienia – wszystkie kwestie aktorskie rozciągane są w czasie do granic możliwości, wypowiedane z nadzwyczajną precyzją, ale też sztucznością i emfazą. Sposób artykułowania poszczególnych słów zwraca uwagę przede wszystkim na czysto brzmieniowe walory języka, w dalszej zaś kolejności prowadzi do ujawnienia jego semantycznej funkcji. Szepty, szmery, okrzyki, westchnienia, rytmiczne skandowanie określonych fraz oraz nagle zmiany intonacji decydują o specyficznej muzyczności słowa, tworząc zarazem akustyczne tło przedstawienia. W nienaturalny sposób wydłużane są także ruchy oraz gesty aktorów, co wydobywa dwie na pozór sprzeczne ich właściwości – groteskowość i tragizm zarazem. Ruchy aktorskich ciał stają się również źródłem dźwięków – celowo eksponowanych szelestów, skrzypnięć podłogi, rytmicznego tupania, stukania, odgłosów kroków lub przesuwanych rekwizytów. Te dwie sfery dźwięków – poddana szczególnej modulacji mowa postaci oraz odgłosy „ożywianej” przez aktorów przestrzeni scenicznej – zostają ze sobą ściśle zespolone, stając się źródłem nie tylko spójnych jakości semantycznych, ale również akustycznych.

Scen stanowiących egzemplifikację owej integracji można wskazać wiele. Pierwszą stanowi symboliczny „spacer” do stołu, w którym udział biorą Henryk (w parze z Ojcem) oraz Władzio (pod rękę z Matką). Pochód poprzedzony charakterystyczną frazą Ojca („A teraz naprzód i jazda!”) odbywa się w ściśle wyznaczonym dwudzielnym rytmie, głośno akcentowanym tanecznym krokiem i przerywanym co jakiś czas za sprawą wprowadzanych pauz. Sam Henryk zdaje się nie pojmować znaczenia owego uroczystego przemarszu („Ten pochód trochę jest niejasny. Nie wiem, czy to ja wiodę ojca, czy też ojciec prowadzi mnie”), jednakże, podobnie jak pozostali jego uczestnicy, poddaje się sile wiodącego rytmu. W podobnej, zrytmizowanej konwencji rozegrane zostaną inne sceny dramatu: taneczny pochód wiodący ku leżącej pod szafą Mańce (Dorota Segda),

uzupełniony skandowanymi przez bohaterów frazami „I w Warszawie i w Pekinie/ I w Moguncji, Barcelonie”, czy też scena z pijakami w karczmie i ich powtarzająca się przyśpiewka („Antek młody nosił lody/ Na Bielanach rach, ciach, ciach”).

Muzyka *sensu stricto* pojawia się dopiero w scenie pochodzącej z drugiego aktu dramatu Gombrowicza (w przedstawieniu Jarockiego akt pierwszy połączony został z drugim poprzez odwrócenie porządku pewnych scen) mającej doprowadzić do tytułowego ślubu. Najpierw są to fanfary, zapowiedziane przez Ojca-Króla (charakterystyczne „Tromby niech trombiom!”), a następnie kościelna muzyka organowa, zakłócona niespodziewanie pojawieniem się Pijaka (Krzysztof Globisz) oraz rzucanymi przez niego wyzwiskami. Po tych scenach muzyka milknie i powróci dopiero w kolejnym, kluczowym momencie – oto Pijak proponuje Henrykowi rozmowę na stronie, w której podjudza go do obalenia Ojca-Króla. Rozpoczynający tę scenę motyw muzyczny to krótka fraza wybrzmiewająca w niewielkich odstępach czasu – pauzy wypełnia dialog mężczyzn. Jest on istotnym sygnałem, zapowiedzią dalszych wypadków. Nieświadomy treści rozmowy dwór szybko podchwyci i rozwinie ów muzyczny motyw, czyniąc zeń powtarzaną kilkakrotnie dworską pieśń do następujących słów:

Jak miło jest w dyskrecjonalnej formie
 Wieść lekki, towarzyski flirt u króla na five o'clocku
 Ach, mężczyzn tors i kobiet gors upaja i odurza
 Sam Najjaśniejszy Pan robi honory w domu!³²

Na tle skromnej warstwy akustycznej całego spektaklu ów rozpisany na kilka głosów uroczysty utwór w rytmie poloneza ulega szczególnemu wyostreniu. Dzięki temu jeszcze wyraźniejszy staje się w tej scenie kontrast pomiędzy dążącym do samopoznania

³² W. GOMBROWICZ: *Ślub*. W: IDEM: *Dramaty*. Kraków 2001, s. 161.

Henrykiem a resztą postaci dramatu, które bez oporów poddają się przerażająco sztucznej konwencji i pustej formie.

Redukcja materiału muzycznego oraz operowanie najprostszymi środkami wyrazu, takimi jak rytm, dynamika, ale także cisza, sprawiają, iż każde zdarzenie akustyczne przedstawienia nabiera szczególnej wartości, zwraca uwagę widza, staje się symboliczne. Taki sposób oddziaływania formalnego minimalizmu Małgorzata Dziewulska dostrzega także w wizualnej warstwie przedstawienia:

Scenograf Jarockiego, Jerzy Juk-Kowarski, zdołał stworzyć na scenie sugestię, jak ktoś to chyba nazwał, ontologicznej pustki. Dzięki niej każdy pojawiający się przedmiot czy sprzęt nabierał nadzwyczajnego znaczenia. Charakter przestrzeni i postępowanie aktorów z przedmiotami wykluczało naturalne patrzenie na kilka wprowadzonych tu mebli. Kiedy pojawiało się krzesło, natychmiast zamieniało się w filozoficzną zagadkę³³.

Tak jak оголоcona przestrzeń pozwoliła wzmocnić znaczenie pojawiających się w niej pojedynczych rekwizytów, tak też ekonomia i selektywność środków muzycznych odkrywa przed widzem szczególny rodzaj fonosfery, która nie tylko stwarza teatralną rzeczywistość, ale także nadaje jej znaczenia. Ostateczny więc efekt takiego zabiegu bliski jest sugestiom i wskazówkom inscenizacyjnym samego autora, podkreślającego szczególną specyfikę oraz wagę „muzycznego żywiołu” swego dramatu:

Jedno słowo wywołuje drugie... jedna sytuacja inną... nieraz jakiś szczegół pęcznieje albo, przez powtarzanie, zdania nabierają niezmiernego znaczenia... Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwytłaczony „żywioł muzyczny” tego utworu. Jego „tematy”, crescendo i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti i sola powinny być opracowane jak tekst partytury symfonicznej. Każdy aktor powinien czuć się

³³ M. DZIEWULSKA: *Inna obecność*. Warszawa 2009, s. 125–126.

instrumentem w orkiestrze, a ruch powinien łączyć się ze słowem. Sceny i sytuacje niech płynnie przechodzą jedna w drugą, grupy ludzkie niech wyrażają jakiś sens tajemny³⁴.

Organiczne połączenie ruchu, dźwięku i słowa, jakie zauważyć można w *Ślubie*, stanie się również nadrzędną zasadą konstrukcyjną innych przedstawień Jarockiego, chociażby takich jak *Kosmos* czy *Tango*. Także tutaj audialną warstwę przedstawienia budować będą przede wszystkim towarzyszące akcji efekty akustyczne oraz pojawiające się w wybranych momentach przedstawienia krótkie frazy muzyczne. Podobnie jak w *Ślubie*, w spektaklach tych muzyka częściej pełni funkcję sygnału, podkreślającego dwuznaczny bądź niezrozumiały jeszcze dla widza sens konkretnego zdarzenia scenicznego, aniżeli ilustracji, powielającej ujawnione już wcześniej znaczenia.

Pod względem formy i kompozycji oraz sposobu operowania muzycznymi środkami wyrazu *Kosmos* jest bodaj najbardziej bliski krakowskiemu *Ślubowi*. Zastosuje tu reżyser tę samą zasadę organizacji poszczególnych elementów przedstawienia, polegającą na ich rytmizowaniu i swoistym „umuzycznieniu”. Premiera spektaklu opartego na ostatniej, najbardziej złożonej i filozoficznej powieści Gombrowicza odbyła się w 2005 roku na scenie Teatru Narodowego w Warszawie i pomyślana została jako pożegnanie reżysera z twórczością autora *Ferdydurke*. Co prawda, pewnym rodzajem podsumowania trwającej ponad czterdzieści lat fascynacji literaturą Gombrowicza był już wcześniejszy o rok spektakl *Błądzenie*, złożony z wielu różnych tekstów autora oraz uzupełniony wątkami zaczerpniętymi z jego biografii. W porównaniu z eklektyczną formą *Błądzenia*, do którego reżyser włączył także elementy rewii i operetki, *Kosmos* to powrót do teatru ascetycznego i ściśle uporządkowanego,

³⁴ W. GOMBROWICZ: *Ślub...*, s. 103.

zarówno w sensie kompozycyjnym, jak i formalnym. Wewnętrzne rozbicie świata, jego niejednoznaczność oraz chaotyczność widoczne są tu jedynie na poziomie treści – na poziomie formy zachowuje reżyser szczególną spójność i harmonię. Na tę rozbieżność zwraca uwagę w swej recenzji spektaklu Beata Guetzalska:

Przewrotność – i mistrzostwo – Jarockiego tkwi w tym, że fundamentalną niemożność dotarcia do sensu, chaos znaków i demoniczną zagadkowość wysyłanych nam komunikatów, ów „czarny, rozbełtany nurt” wyraża za pomocą formy logicznej, zdyscyplinowanej, „domkniętej”³⁵.

Podobnie jak w *Ślubie*, narracja spektaklu prowadzona jest na dwóch różnych płaszczyznach – perspektywę nadrzędną narzuca tok myślenia głównego bohatera i zarazem narratora powieści, Witolda (Oskar Hamerski), reszta zdarzeń rozgrywających się bezpośrednio na oczach widza stanowi „namacalną” egzemplifikację tej opowieści. Witold nie posiada jednak takiej mocy sprawczej, jaką obdarzony był narrator *Ślubu* – w przeciwieństwie do Henryka nie „wydobywa świata z głębin podświadomości, buduje go z elementów rzeczywistości zewnętrznej”³⁶.

Aranżacja przestrzeni oraz scenografia (autorstwa Jerzego Jukarskiego) również odpowiadają pod pewnym względem tej z krakowskiego przedstawienia. W pierwszej odsłonie spektaklu scena jest całkowicie pusta – tym razem jest jednak jasna, dobrze oświetlona, a przede wszystkim domknięta dwiema białymi ścianami, które stykają się w rogu sceny, tworząc figurę trójkąta. Tym, co przykuwa uwagę, jest niezwykła symetria tej przestrzeni, ustalająca określony ład i harmonię. „Taka organizacja przestrzeni teatralnej

³⁵ B. GUETZALSKA: *Znaki chaosu czy sensu?*. „Didaskalia” 2005, nr 70, s. 54–56.

³⁶ Ibidem, s. 56.

zmusza do precyzyjnego wyznaczania sekwencji rytmicznych”³⁷ – zauważa Małgorzata Wielgosz – toteż każdy ruch, gest, momenty zawieszenia, pauzy między dialogami zostają ściśle odmierzone. W trakcie kolejnych scen przestrzeń ta wypełniana będzie pojedynczymi, współgrającymi z nią elementami (łóżko, stół, krzesła), ale też takimi, które ów porządek zakłócają (powieszony wróbel, patyk, dyszel).

Warstwa muzyczna, choć zredukowana do minimum, będzie mieć tu znaczenie szczególne. Z jednej strony funkcjonuje bowiem jako jeden z elementów porządkujących świat sceniczny – sygnalizuje upływ czasu i wyznacza określony rytm przedstawienia – z drugiej zaś akcentuje wszelkie zgrzyty i „nieprawidłowości” pojawiające się w obrębie owej pozornie harmonijnej struktury. Podobnie jak w krakowskim *Ślubie*, muzyczność przedstawienia rodzi się tu ze ścisłego, rytmicznego zespolenia ruchów, gestów oraz szczególnej intonacji słowa – a zatem jej źródłem jest w dużej mierze samo ciało aktora.

Doskonale obrazuje to już początkowa scena spektaklu, w której Witold i Fuks (Marcin Hycnar) marszowym krokiem wędrują po scenie w poszukiwaniu pensjonatu, zataczając przy tym kilka znaczących kręgów. Pochód nie przeszkadza im w prowadzeniu rozmowy, której rytm zostaje dostosowany do tempa kroków. Pojedyncze słowa: „świerki, sosny, płoty, domki, zielsko, trawa, rów, ziemia, grządki, pola, raz, dwa, raz, dwa” stapiają się z dwudzielnym rytmem marszu, zyskując jakość czysto brzmieniową. Miarowo wypowiedane nazwy określające fragmenty leśnego krajobrazu brzmią zabawnie, groteskowo i niewinnie. Zastosowanie tego samego chwytu formalnego w jednej z końcowych scen spektaklu, kiedy Witold odnajduje ciało powieszonego Ludwika, a następnie dokonuje jego profanacji, budzi

³⁷ M. WIELGOSZ: *Rola rytmu w konstruowaniu rzeczywistości scenicznej „Kosmosu” Witolda Gombrowicza w reżyserii Jerzego Jarockiego*. W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. RZEWUSKA, J. CYMERMAN. Lublin 2013, s. 241.

trwogę i jest złowieszcze. Wypowiadana w rytm marszowych kroków sekwencja słów tym razem brzmi niepokojąco:

Pum pum pum pum
A B C D
Wróbel wisi ja idę
Patyk wisi ja idę
Kota powiesiłem i idę
Ludwik wisi a ja idę
Do nich
Na przełaj³⁸

Obie sceny wpisuje reżyser w porządek muzyczny, określony przez jednostajny rytm i specyficzne rozłożenie akcentów. Muzyczność w spektaklu wydobywana jest z każdego, najmniejszego nawet aktorskiego gestu, czynności pozornie nieznaczącej. Poszczególne działania aktorów – lepienie kulek przez Leona, uderzanie młotkiem w drzewo przez Kulkę, dobijanie się Witolda do drzwi Leny czy obsesyjne przeszukiwanie pokoju Katasi zainicjowane przez Fuksa – wzmacniane są efektami akustycznymi, co czasem diametralnie zmienia ich pierwotne znaczenia. „Hałasy mówiące o bardzo prywatnych sprawach, dramatach, to biegnąca dalej zasada kontrpunktowania rytmów wewnętrznych tych ludzi”³⁹. Te rytmy – wyjaśnia sam kompozytor – „zderzają się w kakofonii dźwiękowej”⁴⁰.

Muzyka w *Kosmosie* sygnalizuje każde niepokojące i zagadkowe zdarzenie, dwuznaczne gesty bądź słowa postaci. Zawsze jednak jest to kilka zaledwie dźwięków – krótkich, zerwanych pośpiesznie fraz bądź pojedynczych, długo trzymanyh nut. Przeważająca część scen spektaklu obywa się bez muzyki *sensu stricto*, kiedy więc pojawia się ona nawet w postaci jedynie dwóch dźwięków (np. interwał

³⁸ Zob. W. GOMBROWICZ: *Kosmos*. Kraków 1994.

³⁹ *Rozproszyć*. Z S. RADWANEM rozm. przepr. A. OLCZYK. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 41, s. 24.

⁴⁰ Ibidem.

seksy małej poprzedzający odnalezienie powieszonego wróbla), natychmiast zostaje dostrzeżona i jest w stanie pokierować uwagą widza.

Prócz omówionych do tej pory funkcji wszelkich akustycznych zdarzeń *Kosmosu*, zauważyć należy, iż muzyka jest tu po prostu jednym z elementów kompozycyjnych – nie tylko przyczynia się do formalnego scalenia wszystkich tworzyw scenicznych, ale też wyznacza czas trwania poszczególnych scen. Bardzo częste black-outy są zawsze ściśle zsynchronizowane z sygnałem dźwiękowym, który zamyka w ten sposób pewną odrębną myśl i wprowadza widza w kolejną.

Przedstawienia Jarockiego przypominają muzyczne partytury, w których każdy element ma ściśle określone miejsce oraz zadanie do wykonania. Sens rodzi się tu z współdziałania i koherencji wszystkich środków – organicznego połączenia wizualnej i akustycznej sfery przedstawienia, podporządkowanych tej samej idei artystycznej. Jarocki mówił:

Szukam w spektaklu jedności. Jedności celów i środków, i – jedności wszystkich komponentów. Nie jest to specjalnie odkrywcze, wszyscy wiedzą, że tak trzeba – brak tylko spektakli dysponujących tymi walorami⁴¹.

W inscenizacjach reżysera nie ma miejsca na przypadek, każdy zastosowany chwyt teatralny jest wynikiem poszukiwania odpowiednich środków formalnych dla wyrażenia literackiej treści. Zasada ta ma zastosowanie również w przypadku przedstawień stanowiących kompilację kilku różnych tekstów, takich jak *Grzebanie* czy *Błądzenie*. Nie znaczy to jednak, iż sens kolejnych scen ujawnia się w postaci „gotowej” – raczej nieustannie wytwarza się na oczach

⁴¹ J. JAROCKI: *Dialog ze współczesnością*. W: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*. Red. W. DUDZIK. Warszawa 2007, s. 50.

widza, od którego wymaga się szczególnej czułości i kontemplacji. Poszczególne sceny jawią się bowiem jako precyzyjnie zaprojektowane konfiguracje znaków, sygnałów, obrazów i metafor, których sens jest wynikiem rodzących się tu interferencji. Muzyka, choć w tej strukturze raczej nie wysuwa się na plan pierwszy, w dużym stopniu koordynuje ów proces – sygnalizuje, organizuje, dookreśla.

Ukazany na przykładzie adaptacji dwóch utworów Gombrowicza minimalistyczny sposób funkcjonowania warstwy dźwiękowej w spektaklach Jarockiego odnieść można do większości przedstawień reżysera, choć oczywiście znajdują się także pewne wyjątki. Do takich należą spektakle, w których reżyser eksperymentuje z formą, uzupełniając ją o pokrewne teatrowi dramatycznemu gatunki, takie jak rewia, operetka, słuchowisko czy misterium: *Na czworakach* (1972) oraz *Non-stop-show* (1991) oparte na tekstach Tadeusza Różewicza, *Rzeźnia* Sławomira Mrożka (1975), *Mord w katedrze* według Thomasa S. Eliota (1982) oraz częściowo *Błądzenie* inspirowane twórczością i biografią Witolda Gombrowicza (2004). W inscenizacjach tych – uzupełnionych o songi, arie, chóry, a także liczne fragmenty instrumentalne towarzyszące wypowiedziom werbalnym – muzyka staje się tworzywem nadrzędnym, podporządkowującym sobie narrację sceniczną.

Powyższe zabiegi, które w przypadku Jarockiego miały charakter eksperymentu, zabawy czy też gry z konwencją, w przedstawieniach Grzegorzewskiego funkcjonują jako stały i obdarzony szczególnym znaczeniem element kompozycyjny. Żywioł muzyczny objawia się tu szczególnie intensywnie, jest wszechogarniający, a przede wszystkim niejednorodny. Muzyka w swych rozmaitych formach staje się nieodłącznym elementem tego teatru, stwarza go i definiuje.

Zanim Grzegorzewski zetknął się z Radwanem, muzykę do jego przedstawień pisali między innymi Stefan Kisielewski, Edward Pałłasz, Zygmunt Konieczny oraz Jerzy Maksymiuk. Dobór kompozytorów świadczył z jednej strony o wyraźnie sprecyzowanych

oczekiwaniach dotyczących warstwy brzmieniowej przedstawienia, z drugiej zaś o dużej pokorze i szacunku względem muzyki jako sztuki, której sprawy reżyser wolał oddawać w ręce profesjonalistów. „Myślę, że muzyka istnieje potencjalnie w każdej scenie, a gdy kończą się środki teatralne, pojawia się naprawdę – mówił Grzegorzewski – można by powiedzieć żartobliwie, że moje spektakle to specyficzny balet, z którego powstaje jakaś muzyka”⁴². Ostatecznie współtwórcą tego „baletu” stał się Stanisław Radwan, z którym reżyser zrealizował ponad sześćdziesiąt przedstawień, aż po ostatni spektakl z 2005 roku, którym był *On. Drugi powrót Odysa*.

Muzyczna narracja w przedstawieniach Grzegorzewskiego prowadzona jest inaczej niż w inscenizacjach Jarockiego, odmienny charakter mają tu też kompozycje Radwana, wśród których dominuje muzyka wokalna i wokлно-instrumentalna. Muzyczny żywioł tych przedstawień wywiedziony jest z tradycji kabaretowej i operetkowej, nieobcej obu artystom. Radwan bowiem przez kilka lat współpracował z krakowską Piwnicą pod Baranami, Grzegorzewski zaś wychowywał się na spektaklach łódzkiej operetki, w czasach jej największej świetności. Kabaretowo-operetkowe inklinacje obu twórców przeniesione zostały na grunt teatru dramatycznego, wpływając dość wyraźnie na jego kształt. Jak zauważa Małgorzata Dziewulska:

te skromne sceniczne żywioły okazały się zaskakująco pojemne, kiedy błyskawicznie przeszły szkołę wielkiego repertuaru dramatycznego. Persyflaże i parodie, podszyte Witkacym, Beckettem, zostały przymuszone do obsługi wielkiej literatury. Autoironia i sabotaż konwencji, krytyczna przenikliwość w stosunku do powagi rosły do formatu nowoczesnej dyscypliny myślenia. Muzyka Radwana, zaprzyjaźniona z parodią muzyczną, musicalem, swingiem,

⁴² Przed „Powolnym ciemnieniem malowideł”. Z J. GRZEGORZEWSKIM rozm. przepr. Z. TARANIENKO. W: *Katalog praskiego Quadriennale '87*. Cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*. Red. E. BUŁHAK. Warszawa 2005, s. 65.

sobie tylko znaną drogą wchłania gatunki z przeciwnego bieguna: organy, hymn, elegię, liturgiczny recytatyw, arię tragiczną⁴³.

Owa różnorodność form i gatunków muzycznych, które wypełniają spektakle Grzegorzewskiego, koresponduje z bogactwem i eklektyzmem pozostałych tworzyw scenicznych – literatury, którą stanowi montaż luźno powiązanych ze sobą utworów należących czasem do zupełnie różnych epok i prądów literackich, a także scenografii łączącej rozmaite style, konwencje i w szerokim kontekście operującej teatralną metaforą.

Swoistą muzyczność teatru Jerzego Grzegorzewskiego implikuje już sam dobór tekstów literackich – dramaty Stanisława Wyspiańskiego, Antoniego Czechowa, utwory Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza czy wreszcie Tadeusza Różewicza – to teksty o szczególnym rytmie i dynamice wypowiedzi, a także mocno wyeksponowanych brzmieniowych jakościach słowa. W przypadku dramatów Gombrowicza czy Witkacego muzyczny charakter ma już sama kompozycja tekstu, ukształtowana zwykle na wzór partytury orkiestrowej, z charakterystyczną metodą budowania napięć, momentów kulminacji i finałów (od scenicznego *piano* przez *crescendo* aż po finałowe *forte* bądź *subito piano*).

W kategoriach muzycznych myślał Grzegorzewski także o przestrzeni teatralnej, w której zawsze szukał właściwego miejsca dla wyartykułowania poszczególnych sensów. „Słyszał przestrzeń. Wydobywał z niej napięcia, ekwiwalenty brzmienia dźwięków wysokich i niskich, interwały, synkopy”⁴⁴ – pisał po śmierci reżysera Grzegorz

⁴³ M. DZIEWULSKA: *Purgatorio* [tekst dołączony do płyty zawierającej kompozycje Stanisława Radwana dla teatru Jerzego Grzegorzewskiego]. W: S. RADWAN: *Coś co zginęło szuka tu imienia* [płyta CD]. Narodowy Instytut Audiowizualny 2011, s. 8.

⁴⁴ G. NIZIOLEK: *Nieutrwalone piękno*. „Rzeczpospolita” 2005, nr 89. Artykuł dostępny w wersji online na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/11323/nieutrwalone-piekno> [dostęp: 3.02.2014].

Niziołek. Konsekwentnie realizowana przez Grzegorzewskiego idea „umuzyczniania” scenicznego świata swoje odbicie znalazła również w scenografii, którą bardzo często współtworzą elementy orkiestrowego instrumentarium – czarne pudła fortepianów, puzony, pianina bądź puste pulpity do nut. Zniszczone, wybrakowane instrumenty lub jedynie pewne ich fragmenty (struny, klawiatury, młotki, pudła rezonansowe) stają się stałym elementem teatralnego krajobrazu, jednakże odartym ze swej pierwotnej, muzycznej funkcji. Jak zauważa Małgorzata Sugiera, przedmioty te „z łatwością przyjmują na siebie wszystkie «role», jakie narzucają im w świecie przedstawionym słowa i gesty scenicznych postaci”⁴⁵. Ich pojawienie się ma więc czasem znaczenie czysto funkcjonalne, innym zaś razem w zespoleniu z treścią przedstawianego tekstu urasta do rangi symbolu:

Klawiatury, struny, młoteczki fortepianów w *Weselu* stwarzały plastyczną sugestię przestrzeni dźwięczącej „chaty rozśpiewanej”. Szklane płytki, spoczywające na pulpitych smyczkowych, budowały oddzielającą bohaterów *Wnętrza* od złej nowiny – metaforę nie-zapisanego losu. W *Ślubie* złote suwaki puzonów ustawione pionowo określały dworski blichtr i ceremoniał. W *Czajce* krakowskiej wreszcie pusta, stojąca na uboczu skrzynia fortepianu służy jako ławka Dornowi⁴⁶.

Utkany z metaforycznych i onirycznych obrazów świat przedstawień Grzegorzewskiego pełen jest różnorodnych dźwięków i muzycznych asocjacji, które akcentują i uwypuklają pewne tropy myślowe, którymi podąża reżyser. Jeśli jednak nie zostaną one „właściwie” uchwycone przez widza, mogą jeszcze bardziej zamazać rodzące się tu sensy.

Choć w swym ostatecznym kształcie konstruowana rzeczywistość teatralna nie zyskuje tak bardzo spójnej i harmonijnej formy,

⁴⁵ M. SUGIERA: *Między tradycją i awangardą...*, s. 53.

⁴⁶ E. MORAWIEC: *Grzegorzewski, czyli sztuczność lub nicość*. „Dialog” 1980, nr 3, s. 136.

jaką operuje w swych przedstawieniach Jarocki, to jednak i tutaj decydujące znaczenie zyskuje rytm. Swoistej rytmizacji podlegają zarówno działania aktorów, jak i sama przestrzeń, którą nieustannie się „ożywia” poprzez koincydencje ruchu, dźwięków i aktorskiego gestu. Znaczenie ma tu rozłożenie muzycznych akcentów, ale też pauz i momentów ciszy. Podstawowa warstwa dźwiękowa jest więc bardziej wynikiem „rytmicznego grania” aktorów niż kompozytorskiej ingerencji. Trafnie charakteryzuje ją Agnieszka Olczyk w swoim szkicu poświęconym muzycznym przestrzeniom w spektaklach Grzegorzewskiego:

Aktorzy – poprzez precyzyjne ruchy, gesty, ale także barwę głosu, czystość (lub fałszywość) ich brzmienia – wnoszą ze sobą odmienne tonacje, fascynujące rytmy. Budują napięcia w harmonii – choć częściej dysonanse – ze swoimi partnerami, ze scenografią, z arytmiczną przestrzenią⁴⁷.

Nad tą pierwotną i najprostszą warstwą akustyczną wytwarza się sfera dźwięków uporządkowanych w sensie *stricte* muzycznym – instrumentalnych i wokально-instrumentalnych utworów Stanisława Radwana. Najbardziej rozpoznawalną część tych kompozycji stanowią songi oraz arie rozpisane na pojedyncze głosy aktorskie bądź partie chóralne. Ich rozmiar, tonacja, faktura, stylistyka, rodzaj zastosowanego instrumentarium oraz sposób wykonania zmieniają się w zależności od charakteru sceny, której służą. Jednym razem są to bardzo intymne pieśni solowe, kiedy indziej zbiorowe finały wokalne rodem z rewii bądź wodewilu. Niemal zawsze wykonywane są na żywo z towarzyszeniem kameralnego zespołu bądź pojedynczych muzyków usytuowanych na scenie.

⁴⁷ A. OLCZYK: *Muzyczne przestrzenie Jerzego Grzegorzewskiego i Stanisława Radwana*. W: *Muzyczność w dramacie i teatrze...*, s. 223.

Pod względem stylistyki utwory wokalne w przedstawieniach Grzegorzewskiego oscylują między songami Kurta Weilla a operetkowymi ariami, wykonywanymi zawsze z przesadną ekspresją i sztucznością, podkreślającymi teatralność przedstawianego świata. Wśród utworów tych zdarzają się również piosenki ludowe, stylizowane („Hej, Krywaniu, Krywaniu wysoki...” w spektaklu *Halka Spinoza*), pieśni przypominające liturgiczne recytatywy („Każdemu daj śmierć jego własną, Panie...” w *Śmierci w starych dekoracjach*), a także operowe arie („Und wie man sagt...” w *Duszytce*).

Wprowadzane przez Radwana utwory wokalne nie pełnią bynajmniej roli ozdobników ani też kontrapunktu w stosunku do akcji dramatycznej – nie rozbijają struktury przedstawienia, a wręcz przeciwnie, swoim rytmem i brzmieniem sprzyjają jej scaleniu. Songi stanowią jeden z najważniejszych elementów kompozycyjnych tego teatru, w decydujący sposób wpływają na kształt oraz odczytanie scenicznego obrazu. Nie tylko bowiem wydobywają „muzyczność” tekstu literackiego, ale często sytuują go w nowym kontekście interpretacyjnym. Ponadto wchodzą w ścisłe korelacje z innymi elementami teatralnej rzeczywistości, tworząc sieć wzajemnych sprzężeń, napięć i rozładowań. Procesy te stają się najbardziej widoczne w inscenizacjach tekstów Gombrowicza i Witkacego – uzupełnionych zwykle największą liczbą piosenek, pieśni i arii. Rzec można nawet, iż włączanie songów w obręb projektowanego przez obu pisarzy świata przedstawionego stało się inscenizacyjną strategią Grzegorzewskiego stosowaną wobec tej literatury. Owa strategia najpełniejszy swój wyraz zyskała bodaj w *Operetce* Gombrowicza, zrealizowanej w 2000 roku na deskach Teatru Narodowego w Warszawie. Rok później powstała również telewizyjna wersja tego przedstawienia, która pozwala przyjrzeć się bliżej kompozycyjnej precyzji oraz poszczególnym sposobom „umuzyczniania” spektaklu.

Nadając swemu dramatowi muzyczną formę, Gombrowicz miał świadomość, iż tekst stanie się nie lada wyzwaniem dla inscenizatorów: z jednej bowiem strony *Operetka*

winna być od początku do końca tylko operetką, nienaruszalną i suwerenną w swoich operetkowych elementach, z drugiej ma być jednakże patetycznym ludzkości dramatem⁴⁸.

Na tę zasygnalizowaną przez autora trudność Grzegorzewski znalazł metodę – jego *Operetka* aż nadto staje się modelowym przykładem gatunku, z wszystkimi jego konwencjonalnymi atrybutami, po to, by wyostrzyć odsłaniane stopniowo pęknięcia i rysy tej formy. Operetkowy świat Grzegorzewskiego jest doskonały i nie-doskonały zarazem – jest muzyka, ale zamiast orkiestry aktorom akompaniuje jedynie jeden pianista; jest śpiew, ale „kaleki”, karykaturalny; rewiowy taniec zastępują podskoki i fikołki aktorów; zaś kulminacyjna scena balu z drugiego aktu pozbawiona zostaje rozmachu i dynamiczności. Operetka ta jest więc wynaturzona i koślawą, tak jak przedstawiony w dramacie Gombrowicza świat arystokracji zmierzający ku upadkowi, a podtrzymywany jedynie „dzięki powtarzanym, sztucznym pozom, kostiumom i absurdalnym konwenansom”⁴⁹.

W kreacji tego świata songi odgrywają rolę szczególną, podkreślając jego groteskowość, sztuczność i pompatyczność. Jako przykład posłużyć może nieudolność pierwszej, reprezentacyjnej pieśni Szarma (Ignacy Gogolewski), przerwanej brakiem oddechu i zgagą. Kolejne wykonania, choć muzycznie lepsze, wypadają równie groteskowo – oto bowiem słynną gombrowiczowską frazę „Jam hhabia

⁴⁸ W. GOMBROWICZ: *Operetka*. W: IDEM: *Dramaty...*, s. 235.

⁴⁹ M. KWAŚNIEWSKA: *Rewolucja w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego i w teatrze Jana Klaty*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010, s. 209.

Szahm/ Zdobywca dam!/ Jam bihbant Szahm/ I lampart Szahm”⁵⁰ śpiewa podeszły wiekiem mężczyzna, któremu trudność sprawia powstanie z krzesła. Poprzez muzykę ośmieszony zostaje także zniewieściały mistrz mody Fior (Wojciech Malajkat), który zamiast nieść nadzieję na odświeżenie starego porządku i dokonanie „wielkich rzeczy”, poraża jedynie swą delikatnością w śpiewanej falsetem pieśni („Bo jam jest Fior/ Jam mistrz jest męsko-damskich mód/ Jam stroju mistrz!”⁵¹). Jak zauważa Monika Kwaśniewska, w spektaklu Grzegorzewskiego rozpad dawnego świata w dużej mierze wydaje się wynikać także z kryzysu „męskości”:

Zarówno hrabia Szarm, jak i Firulet grani są przez starszych aktorów [...]. Sprawiają wrażenie słabych i chorych, a ich zaloty do bezwolnej, młodzietkiej Albertynki wywołują jedynie uśmiech politowania i współczucie. [...] Stara generacja obumiera, a mający wyznaczyć jej nowe tory Fior nie jest w stanie ani dostrzec symptomów starości, ani stworzyć nowego, wystarczająco nośnego i skutecznego wzorca⁵².

Bohaterowie działanie zastępują lirycznymi utworami, opiewającymi ich domniemaną wielkość. Muzyka i wypełniające spektakl pieśni nie tylko podkreślają komizm sytuacyjny, ale także charakteryzują bohaterów – wyolbrzymiając ich charakterystyczne rysy i słabości. Swoje songi, pieśni i arie mają w spektaklu niemal wszystkie ważniejsze postaci – począwszy od wspomnianych już Szarma i Fiora, przez niewinną Albertynkę, aż po groźnie brzmiącego hrabię Hufnagiela. Utwory te stanowią parodię operetkowych arii, jednocześnie zaś – na wzór Brechtowskich songów – wydobywają *gestus* postaci (marszowy krok Hufnagiela, zniewieściały gest Fiora

⁵⁰ W. GOMBROWICZ: *Operetka...*, s. 243.

⁵¹ *Ibidem*, s. 248.

⁵² M. KWAŚNIEWSKA: *Revolucja w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego...*, s. 212–213.

czy charakterystyczna „zgaga” Szarma). Prócz partii solowych umuzyycznione w spektaklu Grzegorzewskiego zostają także wszystkie komentarze Grupy Pańskiej, stanowiącej tym samym śpiewający i tańczący chór kameralny.

Na poziomie treści rola fragmentów śpiewanych w inscenizacji Grzegorzewskiego odpowiada tej, jaką przeznaczył im sam autor dramatu – operetkowa forma wraz ze swym skonwencjonalizowanym zestawem gestów, dialogów i teatralnych chwytów uwypukla sztuczność i skostnienie chylącej się ku upadkowi arystokracji. Na poziomie samej struktury przedstawienia songi zyskują funkcję elementu scalającego, wyznaczającego rytm i porządek poszczególnych scen. Przede wszystkim zaś w naturalny sposób dynamizują akcję i działania bohaterów, rozkładają akcenty, wzmacniają kulminacje i finały.

Zamiłowanie do piosenki, arii, wodewilu i kabaretu, które w *Operetce* zyskało swój szczególny wymiar ze względu na specyficzną formę dramatu Gombrowicza, określić można mianem znaku rozpoznawczego teatru Grzegorzewskiego, czego najpełniejszym dowodem stały się takie przedstawienia, jak *Usta milczą, dusza śpiewa*, *La Bohème*, *Halka Spinoza* czy wreszcie *Tak zwana ludzkość w obłądzie*. W tym ostatnim przedstawieniu, zrealizowanym przez reżysera kilkakrotnie (po raz pierwszy w 1987 roku na scenie Teatru Studio w Warszawie, następnie w Starym Teatrze w Krakowie i wreszcie w Teatrze Telewizji) songi stają się sposobem na połączenie kilkunastu różnych tekstów Witkacego, którym reżyser nadaje tytuł zaginionego dramatu autora: *Tak zwana ludzkość w obłądzie*.

Telewizyjna wersja spektaklu z 1998 roku pozwala prześledzić zastosowaną przez reżysera strategię inscenizacyjną, polegającą nie tylko na zestawieniu wybranych fragmentów różnych utworów literackich tego samego autora, ale przede wszystkim na zespoleniu ich za pomocą muzyki i śpiewu. Metoda, którą posługuje się tu

Grzegorzewski, wydaje się szczególnie istotna przede wszystkim dlatego, iż odnaleźć ją można także w innych spektaklach reżysera, stanowiących kompilację różnych tekstów literackich.

Główny wątek fabularny *Tak zwanej ludzkości w obłądzie* wyznacza sztuka *Oni* Witkiewicza, traktująca o romansie intelektualisty Kaliksta Bałandaszka (Krzysztof Romanek) i aktorki Spiki (Beata Fudalej), a także zbliżającej się nieuchronnie rewolucji społecznej pod przewodnictwem Tefuana (Jan Nowicki), zapowiadającego zagładę sztuki. W istocie temat ten staje się jedynie punktem wyjścia dla ukazania całej serii literackich motywów oraz filozoficznych i estetycznych koncepcji charakterystycznych dla twórczości autora *Szewców*. Ich listę próbuje nakreślić w recenzji krakowskiej wersji przedstawienia Kazimierz Kania:

Są tu znakomicie widoczne i słyszalne charakterystyczne dla teatru autora *Matki* jakości dramaturgiczne, psychologiczne, filozoficzne, estetyczne: surrealizm dziwności i niezwykłości, naturalności w nie-naturalnym, snów i możliwych niemożliwości; seria naskakujących na siebie żywych obrazów; narastanie kierunkowych napięć dynamicznych, dziwność postaci, strojów, nazwisk; groteskowe figury uproszczonej psychologii – bohaterowie jako manekiny, automaty, marionetki; dojmujące odczucie obcości i wrogości bytu; wykrzywione istnienie w wyolbrzymionej matni; zamach społecznej mechanizacji na indywidualność; demonizacja totalna; wszechżargon filozoficzno-scientystyczno-uczniowski; walka płci; męki nienasyceń metafizycznego; amoralna tytaniczność bohaterów; pokusy totalitaryzmu i lęki wobec sił destrukcji; nihilistyczny bezsens wszystkiego, zapadający się pod maską siły w ruinę marności; kosztmar istnienia podrygującego od tragizmu do błazeństwa⁵³.

W owej mnogości wątków, tematów i filozoficznych problemów nietrudno się pogubić, dlatego też Grzegorzewski organizuje sceniczną rzeczywistość w specyficzny sposób, nadając jej ramy „teatru

⁵³ K. KANIA: *Witkacy, Grzegorzewski*. „Słowo Powszechne” 1992, nr 107, s. 6.

w teatrze” oraz opatrując ją licznymi komentarzami w postaci piosenek. Kluczową rolę odgrywa w niej Chór Witkacych, nawiązujący do słynnego *Autoportretu wielokrotnego* – fotografii z lat wojennych przedstawiającej Witkiewicza oraz jego cztery lustrzane odbicia. Ożywiony „portret Witkacego” to pierwszy obraz spektaklu, z którym Grzegorzewski konfrontuje widza – pięciu mężczyzn w wojskowych mundurach w milczeniu gra w karty przy drewnianym stole. W kolejnej odsłonie ten pięcioosobowy chór wykona jedną z najważniejszych pieśni spektaklu – pochodzący z libretta do *Panny Tutli-Putli* fragment partii Milionerów:

Ostatnie to chwile wielkich osobników,
Użyjmy życia chociażby do mdłości.
Zrywajmy kwiatki z cienistych trawników,
Póki nie zdepcie ich but wszech-miłości.

Demony wszystkich krajów
Łączcie się między sobą.
Zanikających rajów
Jedyną jesteśmy ozdobą⁵⁴.

Znaczenie mają tu nie tylko słowa pieśni – zapowiadające zbliżającą się katastrofę – ale również miejsce i sposób jej wykonania. Scenerię dla w pewnym sensie patetycznego śpiewu stanowi огоłocony las, osnuty mgłą. Spomiędzy powyginanych brzoź wyłania się chór umundurowanych mężczyzn – ocalałych, lecz przegranych. Ta sama pieśń pojawi się jeszcze raz w jednej z końcowych scen spektaklu – tuż po zniszczeniu galerii Kaliksta i jego ostatnim monologu: „Jestem sam i absolutnie nie wiem, po pierwsze, kim jestem, po drugie, po co jestem, po trzecie... Trzeciego punktu nie ma. Kto i po co – oto są dwa podstawowe pytania człowieka! Jak! Jest jeszcze

⁵⁴ Zob. S. I. WITKIEWICZ: *Panna Tutli-Putli*. W: IDEM: *Dramaty*. T. 1. Oprac. J. DEGLER. Warszawa 1996.

jedno pytanie: jak? I na to odpowiadam: jeżeli dwa pierwsze pozostają bez odpowiedzi – to wszystko jedno jak”. Wyłaniają się tu dwie zasadnicze funkcje Chóru Witkacych w odniesieniu do treści spektaklu – po pierwsze poszczególne songi objaśniają i komentują akcję, po drugie wyprzedzają rozwój wypadków, działając jako katalizator.

Wszystkie utwory wokalne pojawiające się w przedstawieniu Grzegorzewskiego – zarówno pieśni solowe, jak i chóralne songi – nierozzerwalnie łączą się z fabułą, stanowiąc umuzycznioną wersję pewnych sytuacji dramatycznych bądź też konkretnych kwestii postaci zaczerpniętych z tekstów Witkacego. Pomiędzy dialogami aktorów a partiami śpiewanymi reżyser stawia znak równości, co sprawia, że jedne i drugie w takim samym stopniu odpowiadają za prowadzenie narracji. Niemniej jednak to właśnie muzyka jest elementem spajającym i organizującym złożoną materię spektaklu. Jej refrenowość sprawia, iż wątki poszczególnych utworów Witkiewicza układają się w całość, przybierając postać muzycznych wariacji z jednym przetwarzanym tematem. Pewne piosenki wykonywane są kilkakrotnie, często przez różne postaci i przy diametralnych zmianach ich wyrazu. Muzyczne leitmotywy dynamizują akcję i wyznaczają rytm przedstawienia, jak rozpisany na kilka głosów zbiorowy song-komentarz, powracający nieustannie w różnych scenach spektaklu:

Po takim żarcu trzeba się bawić
W orgiach miłości po uszy się pławić
Czas tak ucieka jak jaki Express
Gońmy go gońmy jak zająca pies

Podobnie jak w *Operetce*, groteskowość partii śpiewanych, okraszonych często tanecznym ruchem i gestem, przyczynia się tutaj do ujawniania właściwych dramatów postaci. Piosenki w inscenizacjach Grzegorzewskiego nigdy nie funkcjonują jedynie jako rozwiązanie czysto formalne, ozdobnik bądź teatralny chwyt mający uczynić

spektakl bardziej atrakcyjnym dla widza. Ich obecność zawsze umotywowana jest akcją sztuki, nawet jeśli ta jest efektem literackiej kompilacji. Choć swym charakterem, a także samym brzmieniem, przypominają często Brechtowskie songi, to jednak celem ich jest wprowadzanie widza w świat teatralnej fikcji, nie zaś dystansowanie go do niej.

Muzyczne pejzaże przedstawień Krystiana Lupy

Ilustracyjna funkcja muzyki scenicznej w większości przedstawień dramatycznych bez wątpienia wysuwa się na plan pierwszy. Nic więc dziwnego, że to właśnie o takim sposobie oddziaływania warstwy dźwiękowej w teatrze najczęściej wspomina się w recenzjach oraz szkicach poświęconych konkretnym inscenizacjom. W *Nowym słowniku języka polskiego* „ilustracja muzyczna” zdefiniowana została jako „muzyka skomponowana do jakiejś sztuki, widowiska teatralnego, filmu itp. dla wzmocnienia i pogłębienia wrażeń estetycznych”⁵⁵, sam zaś czasownik „ilustrować” w znaczeniu książkowym znaczyć będzie tyle, co „uzupełniać, przedstawiać, unaoczniać coś za pomocą obrazów, fotografii, filmów, wykresów, muzyki itp.”⁵⁶. W kontekście tych definicji „ilustrowanie” to przede wszystkim proces polegający na dookreślaniu, obrazowaniu i intensyfikowaniu wygenerowanych już wcześniej znaczeń. Ilustracyjna rola muzyki teatralnej ograniczałaby się zatem do podkreślania czy też potęgowania pewnych sensów, stanów i emocji wyrażanych przez inne elementy przedstawienia. Tak też rozumie ją Patrice Pavis, zaznaczając, iż w tym wypadku zasadniczym zadaniem

⁵⁵ *Nowy słownik języka polskiego*. Red. E. SOBOL. Warszawa 2002, s. 269.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 269.

muzyki jest „oddanie atmosfery charakterystycznej dla sytuacji dramatycznej”⁵⁷.

Etymologia słowa „ilustracja” (z łac. *illustratio*) wskazuje jednak na znacznie szerszy zasób konotacji – poza „unaocznieniem” oznacza ono bowiem również „rozjaśnienie”, odsyłając tym samym również do wydobywania ukrytych bądź niewypowiedzianych wprost sensów. Podobnie rozumieć należy angielskie słowo *illustrate*, które tłumaczy się między innymi jako „rozjaśnianie, rozświetlanie czegoś”, a także „rzucanie światła na coś”.

Zgodnie z tymi definicjami ilustracja muzyczna w teatrze stanowi nie tylko tło bądź, jak chce Pavis, „emocjonalną ramę dla całości przedstawienia”⁵⁸, ale też pozwala zwrócić uwagę na to, co nieczytelne, niewidoczne i niewypowiedziane wprost. Nie jest więc tylko prostym powtórzeniem znaczeń niesionych przez inne tworzywa teatralne, ale służy wyłanianiu się nowych sensów, stwarzanych „tu i teraz” – w trakcie pojedynczego, indywidualnego aktu percepcyjnego. Oczywiście nie we wszystkich przedstawieniach ów proces emergencji znaczeń przy udziale muzyki widoczny będzie w takim samym stopniu. Bardzo wiele zależy tu od nadrzędnego zamysłu artystycznego, któremu towarzyszyć winno szczególne porozumienie na linii reżyser – kompozytor. Zadaniem kompozytora jest zatem właściwe odczytanie intencji reżysera, zrozumienie języka teatralnego, jakim się on posługuje, ale też – jak zauważa Jacek Ostaszewski – poznanie potrzeb aktora⁵⁹. Owo artystyczne zestrojenie oraz zgodność celów stają się zazwyczaj gwarantem pogłębienia i wzmocnienia znaczenia muzyki w przedstawieniu – nawet wówczas, gdy warstwa dźwiękowa zostaje w nim ograniczona do minimum. W takich okolicznościach niemotywowana

⁵⁷ P. PAVIS: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 315.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 314.

⁵⁹ *Nie jestem entuzjastą teatru*. Z J. OSTASZEWSKIM rozm. przepr. D. CICHY. „Teatr” 2008, nr 9, s. 76.

fabularnie muzyka, zarówno ta pochodząca ze sceny, jak i z niewidocznego dla widzów źródła, stanowić może niezwykle bogatą sferę znaczeń – nie tylko bowiem dopełnia słowo, przestrzeń i działania aktora, ale staje się również samodzielnym nośnikiem sensu, w wybranych momentach odciążającym pozostałe tworzywa sceniczne.

W polskim teatrze dramatycznym ostatniego dwudziestopięciolecia nietrudno o wskazanie przedstawień, w których taki sposób funkcjonowania warstwy audialnej doprowadzony zostaje do perfekcji. Wystarczy chociażby przywołać niektóre spektakle Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego z muzyką Stanisława Radwana, fragmenty przedstawień Anny Augustynowicz, Agnieszki Glińskiej i Piotra Cieplaka czy wreszcie efekty wieloletniej współpracy scenicznej Krystiana Lupy i Jacka Ostaszewskiego. To właśnie w twórczości ostatniego duetu owa szersza definicja muzycznej ilustracji znajduje swe pełne odbicie.

Muzyka zawsze stanowiła istotny element teatru Krystiana Lupy – dało się to zauważyć już w pierwszych inscenizacjach, zrealizowanych na scenie Teatru im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze. Tło dźwiękowe zmieniało się w zależności od charakteru i treści przedstawienia, niemniej jednak pozostawało zawsze ściśle skoordynowane z akcją i pozostałymi tworzywami scenicznymi. Doniosłość warstwy muzycznej w jeleniogórskich przedstawieniach reżysera podkreśla Janusz Degler, ówczesny kierownik literacki teatru:

W Nadobnisiach... majestatycznemu pochodowi postaci wkraczających z widowni na scenę towarzyszył przejmujący fragment *Bachianas brasileiras* Villa-Lobosa, w prologu do *Pragmatystów* były to wariacje na temat *Andaluze* Granadosa. Do *Życia człowieka* muzykę napisał Bogdan Dominik. Był to piękny walc, wykonywany na żywo przez kwartet muzyczny. Aktorzy skupieni w jednym miejscu rozpoczynali taniec, ale po chwili melodia gwałtownie się urywała

i wszyscy zastygali w bezruchu, by po krótkiej przerwie znowu ruszyć do tańca. Powtarzali to kilka razy. Ta scena miała niezwykłą urodę i ekspresję⁶⁰.

Muzykę do swych spektakli Lupa dobierał wówczas samodzielnie bądź też korzystał z pomocy kierowników muzycznych i kompozytorów: Bogdana Dominika (*Życie człowieka, Pieszko, Pragmatyści*) oraz Marcina Krzyżanowskiego (*Maciej Korbowa i Bellatrix*). Bez względu na to, czy warstwę dźwiękową stanowiły muzyczne cytaty, czy też utwory skomponowane pod konkretne sceny, stawała się ona znaczącym komponentem tego teatru, co często dostrzegali krytycy. O *Życiu człowieka* Leonida Andriejewa tak pisała recenzentka „Słowa Powszechnego”:

Na osobną – i szczególną uwagę zasługuje w tym spektaklu oprawa muzyczna Bogdana Dominika. Nie wiem, jak ukształtowałyby się nastrój – bez tego elementu. Czy w ogóle dałoby się go ukształtować⁶¹.

Na symboliczny wymiar muzyki w *Przezroczystym pokoju* zwracał z kolei uwagę Tadeusz Burzyński:

Coraz głośniej krzyczy kantata Bacha. A potem z ciszy wyłania się jeden z najbardziej tragicznych utworów w muzyce światowej – *Adagio* – z *Kwintetu smyczkowego* Schuberta. Powoli, ceremonialnie przygotowuje się bohater do samobójstwa; rozbiera się, chcąc jak gdyby nagością przywrócić sobie stan niewinności. Jeszcze tylko muzyka trzyma go między istnieniem a śmiercią. I stamtąd spada popchnięty przez siebie w ciemność⁶².

⁶⁰ J. DEGLER: „Pestka”, czyli Krystian Lupa w Jeleniej Górze. Wspomnienia kierownika literackiego. „Didaskalia” 2009, nr 90, s. 19.

⁶¹ D. GÓRSKA: *Człowiek i śmierć*. „Słowo Powszechne” 1997, nr 3. Przedruk fragmentu recenzji w: „Didaskalia” 2009, nr 90, s. 14.

⁶² T. BURZYŃSKI: *Twórcza przygoda*. „Gazeta Robotnicza” 1979, nr 37. Przedruk fragmentu recenzji w: „Didaskalia” 2009, nr 90, s. 16–17.

Nakreślony wyraźnie już w pierwszych przedstawieniach sposób podejścia do muzyki oraz jej roli w spektaklu teatralnym konsekwentnie rozwijany będzie w kolejnych projektach inscenizacyjnych Lupy, realizowanych już na deskach innych teatrów. Poszerzy się wówczas grono współpracujących z reżyserem kompozytorów, wśród których znajdują się tacy artyści, jak Stanisław Radwan, Jacek Ostaszewski, Paweł Szymański czy Tomasz Stańko.

Jak zauważa Grzegorz Niziołek, „muzyka w przedstawieniach Lupy to nie tylko jeden ze środków teatralnej ekspresji, ale również temat i problem”⁶³. Bohaterowie wystawianych przez reżysera dramatów nader często bowiem w sposób szczególnie intensywny przeżywają muzyczne uniesienia, jak również dyskutują o samej istocie muzyki. Rozważania na jej temat pojawiają się w między innymi w *Maltem* Rainera Marii Rilkego, *Człowieku bez właściwości* Roberta Musila czy wreszcie w *Rodzeństwie* i *Wycince* Thomasa Bernharda. Dyskutują o niej także bohaterowie eksperymentalnych i w dużej mierze improwizowanych przedstawień, takich jak *Factory 2*, *Poczekalnia.0* czy *Miasto snu*. Co ważne, nawet w spektaklach, które nie dotyczą w sposób bezpośredni spraw związanych z muzyką, jej pojawianie się jest zwykle ściśle powiązane z akcją – emocjonalnym stanem bohaterów bądź określoną sytuacją dramatyczną. Jak zauważa Tadeusz Kornaś, „jest to przestrzeń dźwięków całkowicie zintegrowana z tym, co robią aktorzy”, która czasem tak silnie „zlewa się z tokiem działań, że widzowie przestają ją dostrzegać”⁶⁴.

Kiedy jednak głębiej wsłuchać się w ów dźwiękowy pejzaż, okaże się, że stanowi on nie tylko źródło znaczeń i symboli bezpośrednio związanych z akcją sceniczną, ale także szeregu kulturowych, filozoficznych i estetycznych konotacji odnoszących się do historii i teorii muzyki. Dzieje się tak za sprawą muzycznych cytatów odgrywających

⁶³ G. NIZIOŁEK: *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*. Kraków 1997, s. 89.

⁶⁴ T. KORNAŚ: *Tygiel*. „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19, s. 216.

znaczącą rolę w inscenizacjach Lupy. Ich pojawienie się jest czasem dyktowane treścią wystawianego utworu, jak w przypadku prozy Bernharda czy Musila, innym razem stanowi wynik poszukiwania odpowiedniej ilustracji muzycznej dla przedstawianych sytuacji, konfliktów, napiętności i wewnętrznych przeżyć bohaterów. We wczesnych inscenizacjach zapożyczone kompozycje to przede wszystkim muzyka klasyczna – utwory Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Franza Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena, Johannes Brahmsa, czy wreszcie Gustava Mahlera. Ten dość wyraźnie zakreślony krąg muzycznych inspiracji uzupełniają czasem utwory popularne, jak *Bésame mucho* w *Mistrzu i Małgorzacie* czy *Szał niebieskich ciał* zespołu Maanam w *Bezimiennym dziele*. Z kolei w *Szkicach* z „Człowieka bez właściwości” muzyka Mahlera i Schuberta skonstrastowana zostaje z rytmicznym utworem zespołu Dead Can Dance, kojarzonym z nurtem *world music*. Wraz z *Factory 2* inspirowanym życiem i twórczością Andy’ego Warhola muzyka współczesna, a nawet popkulturowa, zaczyna częściej pojawiać się w przedstawieniach reżysera, co związane będzie z jednej strony ze zmianą tematyki i poruszanych problemów (wielką literaturę zastępują biografie ikon popkultury oraz improwizowane historie dnia codziennego), z drugiej zaś z eksplorowaniem nowych środków formalnych (zbiorowa kreacja, materiały wideo rejestrowane w trakcie prób i włączane do przedstawienia, przekraczanie granicy między sceną a widownią).

Począwszy od lat dziewięćdziesiątych, a ściślej – spektaklu *Kalkwerk* wystawionego na scenie Starego Teatru w Krakowie – o muzycznym obliczu teatru Krystiana Lupy w dużej mierze zaczęły decydować kompozycje Jacka Ostaszewskiego, z którym reżyser nawiązał wieloletnią współpracę. Dla obu artystów była to również pierwsza sceniczna próba zetknięcia się z twórczością Thomasa Bernharda oraz „muzycznością” jego dramatów. Ostaszewski tak wspomina początek współpracy z reżyserem:

Krystian znał muzykę Osjana, a ja widziałem jego wcześniejsze spektakle: *Ślub*, *Marzycieli*, *Braci Karamazow*. Mimo to rozpoczęcie współpracy nad *Kalkwerkiem* było podjęciem artystycznego ryzyka. Krystian jest silną osobowością, a ja z trudem godzę się na artystyczny kompromis. Myślę, że w *Kalkwerku* miałem najwięcej swobody, a jednocześnie była to dla mnie wspaniała okazja do korekty własnych poglądów na muzykę w teatrze. Następne spektakle były twórczą, ale jednak kontynuacją tego projektu⁶⁵.

Kalkwerk stanowił bez wątpienia punkt zwrotny w twórczości reżysera – nie tylko ze względu na nowy rodzaj literatury i filozofii, które wprowadza na scenę proza Bernharda, ale też nową koncepcję muzycznego tła, określanego przez Lupę i Ostaszewskiego mianem „podmuzyki”⁶⁶. Składa się na nią cały szereg znaków akustycznych – różnego rodzaju szumy, odgłosy, szmery, brzmienia pojedynczych tonów, często wielokrotnie powtarzane. Muzyka funkcjonuje tu jako swoisty fresk, odzwierciedlający stany psychiczne bohaterów, atmosferę miejsca i czasu akcji bądź też specyficzny typ relacji między postaciami. W kompozycjach Ostaszewskiego da się rozpoznać fascynację sonorystyką, a poniekąd także i punktualizmem – ważniejszy niż harmonia i melodyka staje się pojedynczy dźwięk oraz jego parametry (wysokość, czas trwania, dynamika, artykulacja i barwa). Owe rozproszone, rozciągnięte w czasie dźwięki przechodzą momentami w zarysowującą się lekko linię melodyczną, zwykle jednak pozbawioną kadencji, obfitującą za to w dysonanse, nagłe skoki dynamiczne oraz inspirowane bruityzmem efekty akustyczne.

Warstwa muzyczna spektaklu *Kalkwerk* oraz kolejnych wspólnych realizacji Lupy i Ostaszewskiego sprawia wrażenie przypadkowej,

⁶⁵ *Słuchanie teatru*. Z J. OSTASZEWSKIM i S. RADWANEM rozm. przepr. T. CYZ. „Kontrapunkt” 2003, nr 19. Dostępny w internecie: <http://www2.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/2809/lupa03.php> [dostęp: 16.02.2014].

⁶⁶ Zob. *Ryzyko stymuluje uwagę*. Z J. OSTASZEWSKIM rozm. przepr. W. MALINOWSKI. „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19, s. 184–188.

bardzo surowej i niekompletnej, jednocześnie jednak doskonale zsynchronizowanej z działaniami aktorów oraz pełnym niedopowiedzeń, mroku i egzystencjalnego niepokoju światem przedstawień reżysera. „Wszystkie te nagłe hałasy, warstwy podmuzyczne, stuki, szmery, brzmienia miasta nabierały i nabierają coraz większej wartości, stają się strukturami quasi-muzycznymi” – komentuje Ostaszewski. I dodaje:

Ta droga idzie od tradycyjnego patrzenia na muzykę do zagarniania coraz większych obszarów podmuzycznych, muzyki „kalekiej” – która jednak nie jest efektem i nigdy nie pojawia się przypadkiem. Sygnał karetki pogotowia spełnia przecież funkcję muzyczną, podobnie odgłos przejeżdżającego metra w *Stosunkach Klary*. To nie tylko zastąpienie obrazu, ale otwarcie ważnej sfery znaczeń, rodzaj metafory⁶⁷.

Kalkwerk wyznaczył nowy model dźwiękowej ilustracji spektaklu, opierający się na ścisłym zespoleńiu dramaturgii wizualnej i akustycznej. Warstwa muzyczna nie tylko pogłębia tu znaczenie słowa, ale też definiuje przestrzeń oraz relacje proksemiczne. Przede wszystkim zaś odzwierciedla emocjonalne i psychiczne stany bohaterów, wydobywając to, co wyparte, skrywane, nieuświadomione. Staje się pomostem między akcją zewnętrzną a subiektywną sferą doznań, doskonale ilustrując przy tym przedstawiany przez reżysera proces indywiduacji poszczególnych postaci.

Jak zauważa Uta Schorlemmer, muzyka w spektaklach Lupy i Ostaszewskiego jest „elementarnym nośnikiem napięcia psychicznego na scenie”⁶⁸, nie tylko bowiem wzmacnia emocjonalny potencjał słowa, ale przede wszystkim pojawia się tam, gdzie sam język traci swą moc wyrażania. Tym samym – pisze monografistka

⁶⁷ *Słuchanie teatru...*

⁶⁸ U. SCHORLEMMER: *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów w teatrze”*. Przeł. K. JABŁECKA-MRÓZ i T. JABŁECKI. Kraków 2007, s. 99.

twórczości reżysera – „muzyka przejmuje funkcje dramaturgiczne, w ramach których wspiera lub popycha akcję sceniczną naprzód i przyczynia się do tego, aby uczynić język dostrzegalną teksturą muzyczną”⁶⁹. Ta szczególna zdolność muzyki do objawiania subiektywnej sfery doświadczeń podmiotu, a tym samym przenoszenia zaistniałego konfliktu dramatycznego na płaszczyznę metafizyczną, jest w teatrze Krystiana Lupy eksponowana w sposób niezwykle szeroki i intensywny. Tego rodzaju funkcję muzyka zyskuje tu zarówno dzięki owym „kalekim” pejzażom dźwiękowym Ostaszewskiego, jak i za sprawą cytowanych i często aranżowanych na nowo utworów muzyki klasycznej, popularnej czy ludowej.

W *Kalkwerku* decydującą rolę odgrywa właśnie ów pierwszy typ ilustracji muzycznej – inspirowane twórczością Antona Weberna kompozycje Jacka Ostaszewskiego – zdają się doskonale korespondować z pełnym chaosu i niepokoju wewnętrznym światem głównego bohatera powieści – Konrada (w tej roli Andrzej Hudziak). W spektaklu tym ukazuje Lupa człowieka w momencie kryzysu – przede wszystkim kryzysu twórczego, który jednak przekłada się na wszystkie dziedziny życia, zyskując wymiar egzystencjalny.

Zmagania z codzienną rzeczywistością, kalectwo żony wymagającej nieustannej opieki, ale też własne ograniczenia natury psychicznej i fizjologicznej nie pozwalają Konradowi ukończyć traktatu na temat słuchu, któremu poświęcił całe życie. Myśl o studium, o jego napisaniu staje się obsesją Konrada, która ostatecznie doprowadza go do obłądzenia i zabójstwa małżonki (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik). Muzyka w spektaklu stanowi odbicie kolejnych stanów psychicznych bohatera – miarowo pulsuje w momentach intensywnego wysiłku intelektualnego, przyśpiesza zaś, staje się głośniejsza i bardziej agresywna w momentach dekoncentracji, wściekłości i rozpacz. Atonalna warstwa muzyczna składająca się z pojedynczych,

⁶⁹ Ibidem, s. 98.

odizolowanych od siebie dźwięków, nietworzących żadnej linii melodycznej, stanowi doskonale tło dla dramatu Konrada, rozgrywającego się przede wszystkim w jego głowie.

Te pozornie przypadkowe zdarzenia akustyczne, szmery, szelesty, stukanie czy skandowane podczas eksperymentów Konrada słowa pozbawione swej semantycznej funkcji, decydują o rytmie całego przedstawienia, budują napięcia, ustanawiają relacje przestrzenne, sygnalizują zwroty akcji, pełnią funkcję dramaturgiczną. Audialna sfera spektaklu zdaje się dominować nad jego oprawą wizualno-scenograficzną – zdecydowanie bardziej stonowaną, monochromatyczną, ograniczoną do kilku niezbędnych rekwizytów. Według Grzegorza Niziołka ta ogołocona przestrzeń pomyślana została jako „rezonator dźwięków”:

Dźwięki budowane są tu na wielu planach, odbijane echem, wzmacniane, zniekształcane. Natężeniem dźwięków, ich rozmieszczeniem w przestrzeni sterują wewnętrzne stany postaci. Ich rytm, nasilenie zmienia się w zależności od wewnętrznego napięcia, od stopnia skupienia. Skala natężenia jest rozpięta między ogłuszającymi dźwiękami a ciszą, w której akustycznym „wydarzeniem” staje się skrzypnięcie podłogi, szelest nakładanej sukni, stuknięcie przewróconej filiżanki. [...] Samo przedstawienie staje się więc swoistym studium o słuchu, dziełem, o którym marzył Konrad⁷⁰.

Specyfika wykorzystanego materiału muzycznego, ilustrującego pogrążanie się Konrada w świecie własnych lęków i obsesji, służy jako dodatkowy klucz interpretacyjny. Nie bez przyczyny Ostaszewski odwołuje się do awangardy muzycznej początku XX wieku, techniki serialnej i zapoczątkowanego przez Antona Weberna punktualizmu. Muzyka ta, jak objaśnia kompozytor, pozwala „zrozumieć epokę” oraz „rzeczywistość bohaterów”, co więcej – wywodzi się z tego samego kręgu geograficzno-kulturowego co twórczość autora

⁷⁰ G. NIZIOŁEK: *Sobowtór i utopia...*, s. 167.

*Kalkwerku*⁷¹. Sam punktualizm, rozwinęty co prawda dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku przez kompozytorów, takich jak Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen czy Luigi Nono, jest – jak dowodzi Krzysztof Szwajgier – nośnikiem pewnej idei filozoficznej. Analizując jedno z największych dzieł punktualizmu – *Structures Ia* na dwa fortepiany (1952) Pierre’a Bouleza, badacz zauważa, iż ta z pozoru pozbawiona pozamuzycznego sensu kompozycja, oparta na „matematyczno-logicznej konstrukcji”, bliska jest filozofii egzystencjalnej (która w czasach powstania utworu stanowiła dominujący prąd myślowy):

Jest to muzyka pojedynczych samotnych dźwięków (faktura punktualistyczna), wyobcowanych w przestrzeni odległych rejestrów (skoki o duże odległości), nietrwałych (nie powtarzających się i zamierających w fortepianowym wybrzmieniu), spotykających się z innymi w sposób akcydentalny, bez intencji kontaktu i wspólnego działania. Główna relacja pomiędzy nimi to stan konfrontacji, manifestowany skrajną odmiennością ich cech i atrybutów⁷².

Charakterystyczna dla punktualizmu alienacja dźwięków odpowiada sytuacji wyobcowania i osamotnienia jednostki we wszechświecie, stanowiącej jedno z głównych założeń filozofii egzystencjalnej. Atonalność, brak związków melodycznych pomiędzy dźwiękami oraz wyraźnego pulsu metrycznego wywołuje niepokój, sprzyja dezorientacji, zagubieniu i uniemożliwia dostrzeżenie spójnych sensów muzycznych, co bliskie jest głoszonej przez egzystencjalistów tezie o absurdalnym, pozbawionym sensu, pełnym cierpienia i lęków wymiarze ludzkiego istnienia.

⁷¹ *Nie jestem entuzjastą teatru...*, s. 77.

⁷² K. SZWAJGIER: *Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia*. W: *Filozofia muzyki. Studia*. Red. K. GUCZAŁSKI. Kraków 2003, s. 125.

W przypadku punktualizmu oraz pokrewnej mu dodekafonii w sytuacji wyobcowania wobec materii muzycznej postawiony zostaje nie tylko kompozytor, ale przede wszystkim słuchacz. W *Kalkwerku* Lupy widz zostaje osaczony przez dźwięki – wydobywają się one niemal z każdego zakamarka sceny, towarzyszą najmniejszym ruchom, gestom i działaniom bohaterów. Za pomocą efektów akustycznych nieustannie poszerza się tu zasadniczą przestrzeń gry – odgłosy dochodzące zza okna, z piwnicy czy sąsiedniego pokoju działają na wyobraźnię, pozwalają na automatyczną projekcję pozostałych miejsc akcji, których w rzeczywistości na scenie nie widać. Percypując owe akustyczne zdarzenia, widz staje się poniekąd współtwórcą ram dla scenicznego świata, którego granice modeluje performatywnie według asocjacji związanych z konkretnymi jakościami brzmieniowymi.

Muzyka, która ze względu na swą punktualistyczną fakturę może na początku utrudniać odbiór przedstawienia, po jakimś czasie staje się elementem zbliżającym widza do rzeczywistości scenicznej, której znaczenia pogłębia i dookreśla. Przede wszystkim wyraża jednak subiektywną sferę doznań i stanów psychicznych Konrada, ujawniając również to, co nieświadome, mroczne, skrywane, pierwotne. Muzyka umożliwia „wniknięcie” w umysł bohatera owładnięty obsesyjną i szaloną myślą o studium. Takie jej działanie swą kulminację osiąga w przedostatniej scenie spektaklu, zatytułowanej „Samotność”, kiedy świadomość porażki i oblęd Konrada narastają do granic możliwości. Dźwięki i głosy, które słyszy bohater, nakładają się na siebie, stają się coraz bardziej gwałtowne, ostre, ogłuszające, „kierują ruchem Konrada, wprawiają go w wibrujący rytm”⁷³. Momentami w tle próbują się przebić fragmenty uspokajającej *Cavatiny* z *Kwartetu smyczkowego B-dur op. 130* Beethovena – Konrad nie porzucił jeszcze ostatecznie nadziei na zapisanie studium.

⁷³ G. NIZIOŁEK: *Sobowtór i utopia...*, s. 176.

Za każdym razem muzyka Beethovena zagłuszana jest jednak przez niepokojące dźwięki o różnym natężeniu, artykulacji i dynamice, szmery, wynaturzone śmiechy i zgrzyty – głosy te, objawiające się w umyśle Konrada, przejmują narrację sceniczną, zapowiadając jednocześnie nadejście katastrofy.

Muzyka w *Kalkwerku* ilustruje subiektywny świat Konrada, ale również definiuje jego relacje ze światem zewnętrznym i innymi postaciami. Punktualizm ze swą atonalnością i chaotycznością odpowiada wyobcowaniu Konrada, jego niedopasowaniu do codziennej rzeczywistości. Ten rodzaj dźwiękowego tła kontrastuje z muzycznymi cytatami i stylizacjami, którymi Ostaszewski ilustruje inne postaci powieści. Wczesnoklasyczny kwartet smyczkowy towarzyszy scenie rozgrywającej się w mieszkaniu Profesora (Piotr Skiba), któremu Konrad zazdrości wewnętrznego spokoju i opanowania umożliwiającego pracę. Z kolei gdy Konradowa wspomina dawną przeszłość i bal, na którym bawiła się razem z mężem – czasy bezpowrotnie utracone – w tle pojawia się romantyczny walc. Wśród owych kompozycji miejsce szczególne zajmuje *Symfonia Haffnerowska* Mozarta – jedyny fabularnie motywowany utwór spektaklu. Pojawia się on w jednej z końcowych scen spektaklu zatytułowanej „Święto” – Konradowa wyczerpana udziałem w słuchowych eksperymentach męża odmawia dalszej współpracy, chce włożyć odświętną suknię i usłyszeć ulubioną symfonię. Konrad, choć nie kryje swej irytacji i niezadowolenia, posłusznie wykonuje polecenia żony. Utwór Mozarta oddziałuje na małżonków w skrajnie odmienny sposób – w Konradowej budzi wspomnienia z przeszłości, w Konradzie zaś „wywołuje erupcję żywotności, wprowadza w taneczny, groteskowy trans”⁷⁴. Reakcja Konrada uwypukla po raz kolejny stopień jego alienacji – brak emocjonalnego stosunku do żony i wspólnej przeszłości oraz całkowite zobojętnienie wobec otaczającej go rzeczywistości.

⁷⁴ Ibidem, s. 89.

W inscenizacjach Lupy z lat dziewięćdziesiątych zastosowanie muzyki opierać się będzie konsekwentnie na tych samych zasadach – z jednej strony warstwę akustyczną stanowić będą owe rozproszone „plamy dźwiękowe” o różnej częstotliwości i intensywności, z drugiej zaś wplecione w materię spektaklu muzyczne cytaty oraz stylizowane na określoną epokę bądź gatunek kompozycje Ostaszewskiego.

W takich spektaklach, jak *Immanuel Kant* czy *Rodzeństwo*, w których zasadniczym problemem – podobnie jak w *Kalkwerku* – staje się niemożność pogodzenia duchowych bądź intelektualnych aspiracji bohaterów z codzienną, trywialną i momentami absurdalną rzeczywistością, muzyka nieustannie jawi się jako pomost między tymi dwiema sferami. Uczestniczy w kreacji zarówno zewnętrznego, jak i wewnętrznego świata bohaterów, powodując, iż kontrast między jednym a drugim staje się nie tylko bardziej wyrazisty, ale również tragiczny.

W spektaklach Lupy granica między muzyką fabularnie motywowaną a tą, która sytuuje się na zewnątrz uniwersum dramatycznego, bardzo często się zaciera. Niejednokrotnie pojawiający się jako ilustracja fragment muzyczny po pewnym czasie zaczyna wyznaczać rytm przedstawienia, kierować ruchem aktorów, a także prowokować pewne działania sceniczne. W *Kalkwerku* ekspresja ruchowa Konrada – sposób poruszania się oraz gesty – jest ściśle skorelowana z warstwą dźwiękową, choć w istocie towarzyszący poszczególnym scenom muzyczny akompaniament nie jest elementem świata przedstawionego, a jedynie zewnętrzną wobec niego ilustracją. W *Mistrzu i Małgorzacie* – jednym z najbardziej „muzycznych” przedstawień Lupy – warstwa dźwiękowa jest do tego stopnia zsynchronizowana z pozostałymi elementami przedstawienia, iż odbieramy ją jako element teatralnej fikcji nawet w tych momentach, w których jej pojawienie się w żaden sposób nie jest motywowane zdarzeniami świata przedstawionego. Muzyka ma tu różne odcienie i służy rozmaitym celom, reprezentując przy tym szereg odmiennych

konwencji i gatunków. Paranoidalnym i lękowym stanom Mistrza odpowiadają pojedyncze, długo trzymane dźwięki, momentami przechodzące w niepokojącą, pełną dysonansów linię melodyczną. Do sceny, w której świta Wolanda plądruje mieszkanie zmarłego Berlioza, Ostaszewski wprowadził dźwięki zmieniających się w szybkim tempie stacji radiowych, przypominające technikę kolażu, jaką John Cage zastosował w swym *Imaginary Landscape no. 4*. Prócz tego w spektaklu mamy do czynienia również z muzycznymi cytatami – finałowej scenie spektaklu towarzyszy Bachowskie *Et incarnatus est* z *Wielkiej mszy h-moll*, wprowadzające żałobny i patetyczny nastrój. Groteskowo brzmi natomiast *Bésame mucho*, przy dźwiękach którego Asasello odwiedza Mistrza i Małgorzatę.

Cytaty muzyczne stanowią niezwykle istotny element teatru Krystiana Lupy. Ich właściwe rozpoznanie umożliwia widzowi nie tylko pełniejsze uczestnictwo w złożonym, utkanym z wielorakich tworzyw dziele scenicznym, ale również pomaga w procesie rozszyfrowywania znaczeń i sensów wybranych scen bądź sytuacji dramatycznych. Wśród owych zapożyczanych utworów ważne miejsce zajmuje muzyka klasyczna, szczególnie zaś kompozycje klasyków wiedeńskich, a także późniejszych kompozytorów pochodzących z niemieckojęzycznych regionów. Znaczenie *Symfonii Haffnerowskiej* w *Kalkwerku* przyrównać można do roli, jaką w *Rodzeństwie* pełni marsz żałobny z *Eroiki* Beethovena, pojawiający się w finałowej scenie spektaklu. Dla Ludwika (Piotr Skiba) *Eroica* jest po-niekąd tym, czym dla Konradowej symfonia Mozarta – przynosi ukojenie, pozwala zapomnieć o niedoli i choć na chwilę uwolnić się od upiornej rzeczywistości. Zanim przy dźwiękach *Marcia Funebre* Ludwik podejmie ostatnią próbę zamanifestowania swego buntu wobec egzystencjalnej pustki i jałowości – scena odwracania rodzinnych portretów – wcześniej w rozmowach z siostrami wyrazi swój stosunek zarówno do utworu Beethovena, jak i muzyki w ogóle. „Muzyka tak, malarstwo nie” – zdanie wypowiedziane przez

Ludwika będzie ściśle korespondować z wcześniejszą wypowiedzią Dene, jego starszej siostry („Często ratunkiem jest muzyka”).

W *Marzycielach* Roberta Musila Lupa wprowadza muzykę trzeciego z wielkich klasyków wiedeńskich – fragmenty koncertu wiolonczelowego Haydna stają się swoistym leitmotivem, a zarazem kontrapunktem dla skomplikowanej i toksycznej relacji między bohaterami. W tym spektaklu pojawia się również Mahler i jego utwór z cyklu *Pieśni wędrowca*. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, „każdy z bohaterów w «pieśni wędrowca» odnajdywał metaforę własnego losu i wysublimowany wyraz aktualnego stanu duchowego”⁷⁵.

Począwszy od premiery spektaklu *Factory 2*, która odbyła się w 2008 roku na scenie Starego Teatru w Krakowie, Lupa wprowadza do swoich przedstawień nowe tematy, zmieniając też kierunek artystycznych poszukiwań. Wielką literaturę coraz częściej zastępuje reżyser eksperymentalnymi inscenizacjami opartymi na własnych scenariuszach. Jak można się domyślić, zmienił się tu również stosunek do muzyki, która pozostając wciąż niezmiennie ważnym elementem przedstawienia, zaczyna pojawiać się w nowych odsłonach i funkcjach. W *Factory 2*, zbiorowej fantazji inspirowanej życiem i twórczością Andy’ego Warhola, reżyser całkowicie rezygnuje z autonomicznych kompozycji, pisanych na potrzeby inscenizacji. Muzyka, którą wykorzystuje w swym spektaklu, to zaledwie kilka cytatów oraz wydobywane bezpośrednio na scenie dźwięki didgeridoo, przy których tybetański tancerz wykonuje swój ekstatyczny taniec. Dwa najważniejsze utwory tego spektaklu to: *Sweet surrender* Tima Buckleya oraz *Wild is the wind* Davida Bowiego. Przy pierwszym z nich odbywa się dramatyczny taniec Edie Sedgwick (Sandra Korzeniak). Nowy temat oraz zwrot ku kulturze popularnej, eksplorowanej następnie także w przedstawieniu *Persona. Marylin*, pociągnął za sobą również nowy rodzaj umuzycznienia spektaklu – dużą wartość

⁷⁵ Ibidem, s. 90.

przyznaje się tu muzyce pop, która do tej pory niezmiernie rzadko pojawiała się w inscenizacjach reżysera.

Ten nowy kierunek poszukiwań teatralnych w przypadku Lupy nie oznacza jednak całkowitego zerwania z praktykowaną do tej pory przez reżysera tradycją inscenizowania klasyków, w szczególności zaś adaptowania ich prozy. Można powiedzieć, że te dwie tendencje zaczęły funkcjonować w teatrze Lupy w pewnym sensie równolegle czy też naprzemiennie. Dowodów na poparcie tej tezy dostarczają chociażby niedawne premiery reżysera: wyróżniona szeregiem nagród *Wycinka/Holzfällen*, stanowiąca adaptację powieści Thomasa Bernharda i kontrastujący z nią eksperymentalny *Maciej Korbowa i Bellatrix*, powstały we współpracy z Tomaszem Węgorzewskim. Jeśli chodzi o warstwę muzyczną, w pierwszym spektaklu na plan pierwszy wysuwa się fragment *The Cold Song* z opery Henry'ego Purcella, funkcjonujący jako swoisty leitmotiv przedstawienia, w drugim zaś sfera audialna w znacznie większym stopniu otwiera się na otaczającą aktorów przestrzeń i przypadkowe dźwięki.

Kabaretowy żywioł muzyczny w spektaklach Andrzeja Dziuka i Teatru Witkacego w Zakopanem

Trudno mówić o przedstawieniach Teatru Witkacego, nie uwzględniając specyfiki miejsca, w którym powstał, a także niezmiennej od lat koncepcji sztuki, której wierni pozostają jego twórcy. Zakopane – niegdyś mekka artystycznej bohemy, dziś miejsce, w którym tradycja kulturowa regionu w zaskakujący sposób łączy się z przemysłem turystycznym. To tutaj wiele lat swego życia spędził Stanisław Ignacy Witkiewicz, tutaj też w 1985 roku Andrzej Dziuk wraz z grupą świeżo upieczonych absolwentów krakowskiej PWST postanowił założyć własny teatr, którego niepisany manifest zawierać się będzie w trzech słowach: „metafizyczny, artystyczny i potrzebny”.

Po przyjeździe do Zakopanego młodzi artyści i entuzjaści sztuki Witkacego długo poszukiwali miejsca, w którym mogliby mieszkać, pracować i prezentować publiczności swe spektakle. Ostatecznie siedzibą teatru został budynek dawnego Zakładu Wodoleczniczego przy ulicy Chramcówki, którego pomieszczenia przystosowano do działalności teatralnej. Odremontowana sala teatralna sanatorium stała się głównym, lecz nie jedynym miejscem artystycznych prezentacji – w 1991 roku swą działalność zainaugurowała bowiem mniejsza, połączona z kawiarnią Scena Atanazego Bazakbala. Od tej pory to właśnie tu, w specyficznej atmosferze kawiarnianego gwaru, odbywać się będzie większość kabaretowo-muzycznych przedstawień

Teatru Witkacego, wyznaczających jedną z ważniejszych linii repertuarowych tego zespołu.

Koncepcja muzyki w spektaklach Andrzeja Dziuka zdaje się silnie korespondować z ideą jego teatru – teatru, który podobnie jak sztuka Stanisława Ignacego Witkiewicza, dąży do odkrywania przed widzem metafizycznego niepokoju, nieodłącznie związanego z doświadczeniem egzystencjalnym człowieka. Warstwa dźwiękowa niemalże zawsze pełni tu więc podwójną rolę – nie tylko ilustruje i potęguje siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też funkcjonuje jako pomost pomiędzy tym, co realne, a całą sferą duchowych doświadczeń bohaterów.

Autorem kompozycji do większości przedstawień reżysera jest Jerzy Chruściński, związany z teatrem od samych jego początków – najpierw jedynie jako kierownik muzyczny, a od 2000 roku również jako zastępca dyrektora. „Dla mnie muzyka jest równoprawnym partnerem w spektaklu, jeszcze jednym aktorem, który zamiast słowem wyraża emocje dźwiękiem”⁷⁶ – mówi kompozytor. Dodaje również, że decydujący wpływ na kształt jego kompozycji ma koncept inscenizacyjny:

Tekst dramatu nie interesuje mnie w tym stopniu, co zamysł reżysera. Pod tym kątem komponuję muzykę. Tak było w przypadku *Pokusy*, gdzie ważny był temat, a nie jednorodność dramatu. Praca była tu równoległa, aktorzy wraz z reżyserem wybierali sceny, które ich interesowały, Andrzej Dziuk to scalał, a ja w tym czasie pisałem muzykę⁷⁷.

Muzyka Chruścińskiego wprowadza do spektakli Teatru Witkacego rozmaite nastroje – od tonów poetyckich przez kabaretową

⁷⁶ *Muzyka: jeszcze jeden aktor*. Z J. CHRUŚCIŃSKIM rozm. przepr. T. KONINA. „Teatr” 1995, nr 7/8, s. 35.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 35.

groteskę aż po patetyczne brzmienia, jak w finałowej scenie *Sonaty b*. W niektórych inscenizacjach warstwa dźwiękowa stanowi jedynie subtelną ilustrację, jak w przypadku większości scen *Doktora Faustusa* według Christophera Marlowe'a, w których słychać tylko dźwięki kontrabasu; czy też w wybranych fragmentach *Sonaty widm* Augusta Strindberga, gdzie muzyka koresponduje z ascetyczną i poetycką formą spektaklu. W innych przedstawieniach muzyka wykonywana jest na żywo i staje się głównym motorem akcji – tak jak w *Balu w operze* Juliana Tuwima, zrealizowanym jako barwna rewia z jazz-bandem w tle, czy w spektaklu *Molière* według *Don Juana*, w którym działaniom aktorów towarzyszy usytuowane z boku sceny trio (flet, skrzypce, wiolonczela), wykonujące stylizowane utwory nawiązujące klimatem do epoki francuskiego komedio-pisarza.

Nawet niemotywowana fabularnie muzyka zyskuje tu często bardzo sugestywną siłę wyrazu – w spektaklu *Dzień dobry Państwu – Witkacy*, opartym na motywach *Bezimiennego dzieła* Stanisława Ignacego Witkiewicza, przetwarzany wielokrotnie ten sam motyw muzyczny nie tylko potęguje nastrój grozy, zapowiadając zbliżającą się katastrofę, ale również bezpośrednio wpływa na sposób poruszania się aktorów na scenie. Muzyka nieustannie wyznacza rytm ich działań, wprowadza stany zawieszenia oraz sygnalizuje przejścia między kolejnymi scenami. Muzyczny leitmotiv spektaklu, jaki stanowi sopranowa wokaliza, zmienia się wraz z rozwojem akcji – w pierwszej scenie pojawia się jedynie w wersji *a cappella*, następnie zaś z towarzyszeniem chóru męskiego, akordeonów i kotłów, zyskując większą siłę oddziaływania.

W spektaklach Andrzeja Dziuka muzyka niejednokrotnie przybiera też formę żartu, swoistej gry z konwencją, którą Jerzy Chruściński opanował do perfekcji. Ma to nieodłączny związek z fascynacją kabaretem, którego wyznaczniki gatunkowe decydują często o strukturze i charakterze zakopiańskich przedstawień.

Dwa pierwsze spektakle Dziuka – *Witkacy-Autoparodia* oraz *Dziura* (oparta na tekstach Antoniego Słonimskiego i Juliana Tuwima, uzupełnionych międzywojennymi piosenkami) – określić można mianem teatralnych skeczów, wykorzystujących typowo kabaretowe środki wyrazu artystycznego, takie jak pastisz, parodia czy wreszcie songi wykonywane na żywo przez aktorów. Premierę widowiska *Witkacy-Autoparodia*, które 24 lutego 1985 roku zainauguowało działalność Teatru Witkacego, tak relacjonował Andrzej Żurowski w warszawskiej *Kulturze*:

Utkany z fragmentów tekstu Witkacego i strzępków wierszy z naszego literackiego kanonu jako „nagi tekst” scenariusza pewnie by robił wrażenie jakiegoś misz-maszu bez ładu i składu. Sensy używa ów tekst dopiero poprzez działania sceniczne, inspiruje je, współtworzy, komentuje, a w kontrapunktach działań i słów prze zabawnie nicuje znaczenia i pointy. [...] Galopuje żartem i kpina pośród kulturowych i stylistycznych – na przykład operowych pastiszy. Absurd Witkacego parodiuje ad absurdum⁷⁸.

Prawdziwym majstersztykiem gatunku okaże się jednak zrealizowany w następnym roku seans dadaistyczno-surrealistyczny pt. *Cabaret Voltaire*. „*Cabaret* odzwierciedlał to, czym w swojej istocie były dadaizm i surrealizm, czyli szukanie wolności poprzez prowokację – wspomina reżyser – [...] naszym głównym celem w CV było sprowokowanie widza, doprowadzenie go do takiego współuczestnictwa, aby bez niego nie mogła istnieć cała struktura artystyczna spektaklu”⁷⁹. W tej prowokacji niebywałą rolę odgrywała muzyka, o czym opowiem w dalszej części tego podrozdziału.

Sukces spektaklu zainspirowanego twórczością dadaistów zachęcił zespół do realizacji kolejnych przedsięwzięć o kabaretowo-

⁷⁸ A. ŻUROWSKI: *Realność snów, czyli sens szaleństwa*. „Kultura” 1986, nr 25 (55), s. 12.

⁷⁹ *Właściwe miejsce we wszechświecie*. Z A. DZIUKIEM rozm. przepr. B. ŚWIĄDER. W: B. ŚWIĄDER. *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*. Gdańsk 2004, s. 44.

-muzycznym charakterze, które szybko stały się nieodłącznym elementem repertuaru zakopiańskiej sceny. Przedstawienia te, podobnie jak *Cabaret Voltaire* czy wcześniejsza *Dziura*, często odnosić się będą do twórczości satyryczno-literackiej konkretnych artystów. Ów krąg literackich inspiracji jest bardzo szeroki, podobnie jak zakres wykorzystywanych przez zespół „kabaretowych” form wypowiedzi scenicznej. Aby dowieść owej różnorodności tradycji i gatunków, do jakich odwołują się w swych spektaklach „zakopiańczycy”, wystarczy przywołać kilka tytułów zrealizowanych na scenach Teatru Witkacego w różnych okresach jego ponad trzydziestoletniej działalności. Będą to recitale i spektakle muzyczne: *Samotny wieczór, czyli Herbatka przy ognisku* według Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego (1991) czy też *Buy Some Illusions* z piosenkami Marleny Dietrich (1997); makabreski: spektakl *Fin* zainspirowany twórczością Antonina Artauda (1996) oraz poetycki *Kabaret horyzontalny* (2007); roztańczone variétés: *Panopticum* i *Bal w operze* oparte na tekstach Juliana Tuwima; wieczór teatralno-cyrkowy *Pif! Paf! Puf!* na motywach twórczości leningradzkiej formacji artystycznej „Oberiu” działającej pod koniec lat trzydziestych; czy wreszcie widowiska teatralno-muzyczne inspirowane tekstami Stanisława Ignacego Witkiewicza: *Na przełęczy* (2002), *Witkacy-Appendix* (2004) oraz *Dementia praecox Zakopianiensis* (2006).

Kabaretowe inspiracje widoczne są również w dramatycznych spektaklach Andrzeja Dziuka – przejawiać się one będą przede wszystkim w sposobie konstruowania scenicznej wypowiedzi, w którą reżyser nieustannie wplata takie elementy, jak songi, skecze, taniec czy wreszcie pantomima. Działania te mają często charakter improwizacyjny, do samej inscenizacji wprowadzają zaś element ludyczności. Kabaretowa reguła polegająca na zacieraniu granicy pomiędzy tym, co wysokie i niskie, tragiczne i groteskowe, pompatyczne i żartobliwe czy wreszcie metafizyczne i cielesne, znajdzie swe odzwierciedlenie w wielu spektaklach teatru. „Zakopiańczykom

trudno byłoby zarzucić repertuarową łatwiznę – pisze Jacek Sieradzki – ale też lwia część wysiłku twórczego idzie na to, by skomplikowany zazwyczaj tekst, bez gubienia jego wartości przekuć w atrakcyjne widowisko. [...] Wspólna zabawa, wspólny śmiech nie jest w tym bardzo ambitnym teatrze czymkolwiek wstydlwym, przeciwnie – jest wartością jednoczącą”⁸⁰.

Istotne znaczenie ma tu również relacja z widzem – oparta na bliskim kontakcie i interakcji. Wykorzystywane przez zespół Teatru Witkacego strategie osławiania widza z rzeczywistością przedstawioną przyrównać można do tych, na których opiera się tradycyjny kabaret. Zasadą nadrzędną staje się zatem zniesienie dystansu pomiędzy sceną a widownią, pomiędzy aktorem a widzem. W większości swych przedstawień dramatycznych Andrzej Dziuk rezygnuje z tradycyjnej sceny pudełkowej, zastępując ją przestrzenią sceniczną zorganizowaną na wzór areny bądź też teatru environmentalnego. Integracji z widzem służą również prologi poprzedzające właściwą akcję sztuk, odbywające się najczęściej w foyer teatru. Owe wprowadzenia mają zwykle charakter krótkich happeningów nawiązujących do treści przedstawienia, nierzadko angażujących widza w pewne nieskomplikowane zadania aktorskie. I wreszcie jeden z najważniejszych „kabaretowych” rytuałów – witanie gości przez aktorów oraz częstowanie ich gorącą herbatą. Ów zwyczaj, nawiązujący do idei teatru-schroniska od lat towarzyszy nieodłącznie wszystkim spektaklom wystawianym na scenie głównej.

Nie tylko obserwacja i emocjonalne przeżywanie, ale również aktywne uczestnictwo w zdarzeniu teatralnym – oto zadanie, jakiego wymagają od swych widzów artyści zakopiańskiej sceny. W trakcie trwania przedstawienia ową aktywność publiczności pobudza się na różne sposoby. W inscenizacji *Wielkiego teatru świata* Pedra

⁸⁰ J. SIERADZKI: *Jednak można. Chapeau bas przed Teatrem im. Witkiewicza*. „Polityka” 1987, nr 41.

Calderóna de la Barca prowokuje ją sama aranżacja przestrzeni – aktorzy, a tym samym akcja spektaklu, usytuowani są na przesuwających się tuż obok widza średniowiecznych mansjonach. W *Dzień dobry Państwu – Witkacy* przed finałową sceną spektaklu widzom rozdaje się maski, po to by za chwilę sami mogli stać się elementem świata przedstawionego. W spektaklach takich jak *Sonata b*, *Bal w operze* czy wreszcie *Dementia praecox Zakopianiensis* elementem jednoczącym scenę i widownię jest wykonywana na żywo muzyka – obecność zespołu bądź śpiewających aktorów każe odbierać przedstawienie na dwóch płaszczyznach: tej intelektualnej, ale i tej cielesnej, pobudzanej przez wrażenia dźwiękowo-rytmiczne.

Realizowane przez Andrzeja Dziuka adaptacje tekstów dramatycznych oraz prozatorskich pod względem formalnym oscylują najczęściej między teatrem słowa, kabaretem a licznymi formami teatru muzycznego, takimi jak rewia czy variété. Stąd też jednym z najchętniej wykorzystywanych przez reżysera środków przekazu jest piosenka – komponowana zazwyczaj do istniejącego już tekstu literackiego. Jerzy Chruściński następująco opisuje proces tworzenia utworów wokalnych:

Muzyka wpisana jest w tekst, trzeba się w niego tylko dokładnie wczytać, odkryć tę pulsację. Wielokrotnie najpierw powstaje muzyka, a potem dopisuje się do niej tekst, ja nie potrafiłbym tak pracować. Wtedy muzyka najczęściej będzie obok. W przypadku tekstu poetyckiego jest on zawsze ważniejszy od muzyki⁸¹.

Wśród utworów wokalnych zręcznie wplatanych w akcję sceniczną można odnaleźć zarówno satyryczne i niepokorne piosenki nawiązujące do stylu Aristide’a Bruanta czy Brechtowskich songów, jak i sentymentalne, melancholijne pieśni przypominające wykonania słynnych kabaretowych diw. Utworom tym –

⁸¹ *Muzyka: jeszcze jeden aktor...*, s. 35.

wykonywanym zawsze na żywo – towarzyszy zwykle akompaniament fortepianu bądź usytuowanego na scenie zespołu muzycznego.

Spektaklem dramatycznym, który bodaj najpełniej odzwierciedla owe kabaretowo-muzyczne inklinacje, jest *Sonata b*, stanowiąca adaptację *Sonaty Belzebuba* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pomysł, by piekło, w którym rozgrywa się akcja drugiego aktu, zaaranżować na wzór francuskich kabaretów końca XIX wieku, pochodzi od samego Witkacego, który w didaskaliach szczegółowo nakreśla wnętrze oraz atmosferę miejsca, do którego tajemniczy Baltazar zaprasza głównego bohatera sztuki, kompozytora Istvana. W samym tekście pada również kilka bezpośrednich nawiązań do słynnego kabaretu paryskiego Le Chat Noir. Tropem tym podąża w swej inscenizacji również Andrzej Dziuk, przedstawiając drugi akt sztuki Witkiewicza jako wieczór iście kabaretowy, z muzyką graną na żywo, diwą śpiewającą przy fortepianie oraz szeregiem niespodziewanych zwrotów akcji, nad którymi czuwa oczywiście mistrz ceremonii – książę ciemności Belzebub (Krzysztof Najbor). Wykorzystując rozmaite kabaretowe chwytły – żywa akcja, improvizacja w działaniach aktorskich (diabły), przekraczanie granicy między widownią a sceną, solowe popisy aktorów podszyte absurdem i czarnym humorem – reżyser zręcznie oscyluje między tragizmem a groteską, wpisanymi zresztą w dramat Witkacego. Muzyka staje się tu czynnikiem, za pomocą którego kreowane jest podziemne królestwo Belzebuba – określone przez samego księcia ciemności mianem „głupiej rozweselającej instytucji”. Jazzowe improvizacje, rozkołysane melodie i wirujące w ich rytmie ciała – oto sceniczne piekło, w atmosferze którego Istvan (Piotr Dąbrowski) tworzy swe genialne, ale i zgubne dla niego dzieło – tytułową *Sonatę Belzebuba*.

Sonata b nie jest jedynym spektaklem dramatycznym Andrzeja Dziuka, w którym można dostrzec wpływy kabaretowej estetyki i tradycji. Pewne jej elementy odnajdziemy chociażby w takich

spektaklach, jak *Dzień dobry Państwu – Witkacy*, *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, a nawet w pesymistycznym *Caliguli*. Kabaretowy żywioł muzyczny najpełniej objawia się jednak w tych przedstawieniach, które z założenia przekraczają paradygmat teatru dramatycznego – nie stanowią scenicznej adaptacji jednego konkretnego tekstu, lecz funkcjonują jako dźwiękowo-słowny kolaż, spięty określonym tematem przewodnim.

Jako najbardziej reprezentatywny przykład takiego gatunku posłużyć może wspomniany wcześniej *Cabaret Voltaire* – jedno z pierwszych i najważniejszych kabaretowych przedsięwzięć teatru. Na program spektaklu złożyły się teksty artystów związanych z ruchem dada i teatrem absurdu: *Serce na gaz* Tristana Tzary, *Niemy kanarek* Georges-a Ribemont-Dessignesa, fragment *Pożądania schwytanego za ogon* Pabla Picassa, surrealistyczne wiersze Paula Éluarda oraz fragmenty *Łysej śpiewaczki* Eugène'a Ionesco. Tytuł przedstawienia nawiązuje oczywiście do nazwy pierwszego kabaretu dadaistycznego, założonego w 1916 roku w Zurychu przez Hugo Balla. Choć aktorskie popisy rozgrywają się tu na tradycyjnej, podwyższonej scenie pudełkowej, publiczność – na wzór tej kabaretowej – siedzi przy stolikach.

Spektakl rozpoczyna napisany w duchu dada dramat Tristana Tzary, z którym mierzy się trójka wyglądających niemal identycznie aktorów. W czarnych frakach, z twarzami pomalowanymi na białło wygłaszają kolejne zdania pozbawione logiki i przyczynowo-skutkowego porządku. Statyczny dramat Tzary, oparty na przypadkowym zestawieniu słów i powtarzanych wielokrotnie tych samych frazach, w wykonaniu zakopiańskiego zespołu staje się utworem nadzwyczaj dynamicznym i spójnym, a jednocześnie otwartym na niespodziewane reakcje widzów. Sposób wypowiedzania poszczególnych zdań i pojedynczych słów podlega celowemu „umuzycznieniu” – czyni się to po to, aby z alogicznych dialogów, z których skonstruowany jest tekst Tzary, wydobyć samo brzmienie i melodyjność słowa.

Już pierwszy fragment dramatu intonowany jest przez aktorów na wskroś muzycznie, przybierając formę dźwiękowego kolażu, zbudowanego z następujących słów:

OKO:

Pomniki klejnoty sznycle

Pomniki klejnoty sznycle

Pomniki klejnoty sznycle [...]

i wiatr otwarty na aluzje matematyczne

Cygaro guzik nos

Cygaro guzik nos

Cygaro guzik nos [...]

USTA:

Rozmowa staje się trochę nudna, nieprawdaż?

OKO:

Tak, nieprawdaż?

USTA:

Bardzo nudna, nieprawdaż?

OKO:

Tak, nieprawdaż?⁸²

Odwołując się do dadaistycznej koncepcji sztuki, Dziuk opiera swój spektakl na mieszanii teatralnych konwencji, żarcie i elementach zaskoczenia. W założeniu każde przedstawienie miało zatem wyglądać inaczej – aktorzy nieustannie improwizowali, rozwiązując pewne zarysowane sytuacje sceniczne na różne sposoby. Lech Wołczyk wcielający się w postać Aktora II tak wspomina swój udział w *Cabaret Voltaire*:

Pracując nad tym przedstawieniem, zastanawialiśmy się, jak skomponować scenę, która będzie znaczyła. Jak zestawić ze sobą pewne symbole, by przemówiły. Kombinowaliśmy na wszelkie możliwe

⁸² T. TZARA: *Serce na gaz*. Przeł. J. LISOWSKI. „Dialog” 1973, nr 8, s. 76.

sposoby [...] reakcje publiczności podpowiadały nam, w którym kierunku iść⁸³.

W przedstawieniu nie brakuje oczywiście akcentów muzycznych – w formie melancholijnych, ale przesyconych czarnym humorem piosenek zaprezentowane zostają erotyki Paula Éluarda. Wszystkie wykonywane są przez aktorów na żywo, przy akompaniamencie fortepianu. Wizyjność i sensualność tekstów francuskiego poety w niektórych scenach doskonale koresponduje z surrealistycznymi kostiumami aktorów, zaś innym razem stanowi – równie przemysłany – kontrast dla opatrzonego atrybutami codzienności scenograficznego tła.

Muzyka w *Cabaret Voltaire* zyskuje formę żartu i prowokacji – bezpośrednim nawiązaniem do muzycznej awangardy okresu jest słynna „suita dada”, którą na scenie wykonuje Jerzy Chruściński, posługując się przygotowaną wcześniej partyturą. Owa suita to nic innego jak zestaw kilku efektów akustycznych, następujących w wyniku przesypywania węgla, piłowania nogi fortepianu czy wreszcie – uderzania głową o blat instrumentu. Jeszcze więcej absurdalności niesie z sobą muzyczne wykonanie wiersza *Przez nową noc* Paula Éluarda, którego liryczny tekst zestawiony zostaje z dadaistyczną mechanicznością i antyestetyzmem. Ową dysharmonię pogłębiał dodatkowo wygląd wykonującego erotyk aktora (Andrzej Jesionek), który z przymocowanymi do ciała rozmaitymi „narzędziami tortur” lub sztucznymi kończynami z pełnym oddaniem śpiewał następujące wersy utworu:

Kobietę z którą żyłem
Kobietę z którą żyję
Kobietę z którą będę żył

⁸³ *Nauczyć się własnego ciała*. Z L. WOŁCZYKIEM rozm. przepr. B. ŚWIĄDER. W: B. ŚWIĄDER. *W metafizycznej dziurze...*, s. 171.

Powinnaś mieć czerwony płaszcz
Czerwone rękawiczki czerwoną maskę
Czarne pończochy
Racje dowody
Aby cię widzieć naga
Czysta nagości o strojny stroju
Piersi o moje serce⁸⁴

Wygląd aktora, który swoją pieśń wykonywał czasem dwadzieścia razy podczas jednego przedstawienia, jest oczywiście nawiązaniem do „mechanicznych obrazów” Francisca Picabii. Takich bezpośrednich dadaistycznych cytatów odnajdujemy w *Cabaret Voltaire* bardzo wiele: są nimi słynne ready-mades Duchampa (pisuar i maszyna do pisania), wiszący rower jako element dekoracji w części prezentującej dramat Tzary czy wreszcie kołatki, jakimi posługują się aktorzy – nadrzędny rekwizyt dadaistów. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, „w *Cabaret Voltaire* cytaty tworzą zastygły «krajobraz» współczesnej sztuki, który – nawet jeśli jest świadectwem rozbicia i rozproszenia – przywołuje dotkliwą tęsknotę za pełnią”⁸⁵.

Zupełnie odmienną estetykę kabaretową prezentuje spektakl *Dementia praecox Zakopianiensis* z 2006 roku, oparty na artykule Stanisława Ignacego Witkiewicza pt. *Demonizm Zakopanego*. W swym krytycznym tekście opublikowanym w 1919 roku na łamach *Echa Tatrzańskiego* Witkacy opisuje specyfikę najwyżej położonego miasta w Polsce z perspektywy poszukującego natchnienia artysty. Siłę Zakopanego, która fascynuje i zarazem „ściąga w otchłań”, autor określa mianem zakopiańskiego demonizmu, który „jest innym niż wszędzie gdzie indziej”. Zetknięcie się z ową tajemną aurą tatrzańskiego miasta może być doświadczeniem na wskroś metafizycznym, ale również niebezpiecznym – ostrzega Witkacy. Zdaje się tu

⁸⁴ Zob. P. ÉLUARD: *Poezje wybrane*. Przeł. A. WAŻYK. Warszawa 1968.

⁸⁵ G. NIZIOŁEK: *Karnawał po katastrofie*. „Teatr” 1987, nr 7, s. 12.

bowiem oddziaływać na artystów bardzo silny narkotyk, który nie tylko uzależnia, ale i wyzwala perwersyjne pragnienia – jest nim „zakopianina”.

W spektaklu występuje trójka aktorów. Jeden z nich (Krzysztof Wnuk) pełni w nim rolę konferansjera i reżysera czuwającego nad przebiegiem akcji. Jego stylizacja i kostium celowo nawiązują do jednego z najsłynniejszych zdjęć Witkacego (w berecie i goglach). W wersji plakatowej zdjęcie to ujrzymy w finałowej scenie spektaklu, gdzie posłuży jako kurtyna.

Dementia praecox... jest jednym z najbardziej eklektycznych przedstawień kabaretowych Teatru Witkacego, łączącym rozmaite środki scenicznego przekazu, brawurowo żonglującym teatralnymi chwytami i cytatami zaczerpniętymi z popkultury. Wprowadzenie do spektaklu, w którym Zakopane scharakteryzowane zostaje według kieszonkowego przewodnika, odbywa się w kawiarni. Po nim widzowie przekraczają czarną zasłonę, za którą ukryta jest mała scenka z długim pomostem i krzesłami ustawionymi po obu jego stronach. Aranżacja przestrzeni umożliwia bardzo bliski, intymny wręcz kontakt z publicznością. Owa bliskość wykorzystywana będzie wielokrotnie podczas przedstawienia, w którym aktorzy co jakiś czas zwracają się bezpośrednio do konkretnych widzów – zarówno w wypowiedziach słownych, jak i wykonywanych utworach muzycznych.

W swym spektaklu Andrzej Dziuk stara się sprawdzić aktualność tekstu Witkacego – rozważań, w których autor z charakterystyczną dla siebie ironią podsumowuje nie tylko Zakopane i jego mieszkańców, ale również turystów tłumnie odwiedzających miasto. *Dementia praecox...* ma zatem formę żartu i parodii, w której po trochu dostaje się wszystkim – chciwym góralom, zaślepionym turystom, dla których najistotniejszym punktem miasta staje się krupówkowy jarmark, oraz zblazowanym artystom szukającym inspiracji w tatrzańskiej scenerii. Jednym słowem – na scenie zobaczyć można wszystko poza czystym folklorem zakopiańskim. O górskim klimacie

i bliskim związku z naturą, o którym pisał w swym tekście autor *Szewców*, przypominają jedynie odgłosy owczych dzwonek pomiędzy poszczególnymi częściami spektaklu.

Spektakl Dziuka składa się z piosenek i krótkich scenek prezentujących kolejne fragmenty artykułu Witkiewicza. Ich parodystyczny charakter objawia się zarówno w podkładach muzycznych nawiązujących do współczesnych trendów popkulturowych (disco, blues, rap), jak i w oprawie scenicznej wykorzystującej dominujące obecnie emblematy górskiej miejscowości. Muzyczne tony nieustannie się zmieniają – w jednej scenie słuchamy piosenki o demonicznej mocy Zakopanego („Demonizm zakopiański jest innym niż wszędzie gdzie indziej”), której towarzyszy groteskowy ruch aktorów, w kolejnej zaś poddajemy się dźwiękom zmysłowego bluesa opiewającego hipnotyzującą moc tatrzańskiego miasta („To zagłębianie się/ To zapadnięcie się/ To zakopanie się w górach/ Odgradzających swą narkotyczną pięknoscią drogę do realnego życia”)⁸⁶. W innych utworach usłyszeć można bardziej krytyczne fragmenty tekstu Witkacego. Niemal wszystkim utworom wokalnemu pojawiającym się w spektaklu towarzyszy też taniec – groteskowy, w dużej mierze złożony z rozpoznawalnych ruchów i gestów stanowiących cytaty zaczerpnięte z rozmaitych obrazów współczesnej popkultury. To właśnie za pomocą muzycznych chwytów poznajemy w spektaklu oblicze dzisiejszego demonizmu Zakopanego – stanowi go kulturowa eklektyczność, która z dawnej „duchowej stolicy Polski” uczyniła zwariowaną hybrydę. Hybrydę, w której elementy tatrzańskiego folkloru nieustannie filtrowane są przez zmieniające się trendy kultury konsumpcyjnej.

⁸⁶ Wszystkie teksty piosenek stanowią fragmenty artykułu Stanisława Ignacego Witkiewicza *Demonizm Zakopanego*, który ukazał się 8 października 1919 roku w „Echu Tatrzańskim”.

Przywołane wyżej przedstawienia miały na celu ukazanie kabaretowo-muzycznego ducha twórczości inscenizacyjnej Andrzeja Dziuka i Teatru Witkacego. Znalazły się one w kręgu rozważań niniejszego rozdziału, ponieważ mimo dużej roli, jaką odgrywają w nich chwytły zaczerpnięte z widowisk muzycznych i kabaretu, nie przestają reprezentować teatru słowa – opartego na tradycjach literackich i ukierunkowanego na przekazywanie sensów konkretnego tekstu.

Spektakle Andrzeja Dziuka wyróżnia dość specyficzny rodzaj muzyczności – takiej, która wywodzi się raczej z kabaretowego ducha i jazzowych improwizacji aniżeli z komponowania w oparciu o klasyczne kierunki muzyczne. Taki sposób kształtowania warstwy muzycznej jest bliski strategiom stosowanym przez Jerzego Grzegorzewskiego – jego „operetkowym” rewiom i eklektycznym inscenizacjom z wykonywanymi na żywo songami. Kompozycje Jerzego Chruścińskiego w spektaklach Dziuka funkcjonują trochę tak jak muzyka Stanisława Radwana w przedstawieniach reżysera *Operetki* – stają się czynnikiem wyzwalamym akcję sztuki spod dominacji słowa, ale jednocześnie zbliżają widza do sensów tekstu literackiego: pomagają je odkrywać i dookreślać.

***To ostatnia niedziela* – songi w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego**

Wśród utworów wokalnych i wokально-instrumentalnych pojawiających się w przedstawieniach teatralnych najliczniejszą i prawdopodobnie najbardziej wyrazistą grupę stanowią te wykonywane na scenie przez aktorów. Piosenki i pieśni wplatane w akcję, czy też raczej w szerszej pojmowany sceniczny dyskurs, stały się nieodłącznym elementem współczesnych inscenizacji, w których aktorzy coraz częściej nie tylko mówią, ale również śpiewają. Choć zdarza się, że obecność songów w spektaklu teatralnym umotywowana jest treścią przedstawianego utworu literackiego, to jednak w większości przypadków nie funkcjonują one jako realizacje projektów muzyczno-wokalnych zapisanych w tekście. Zdecydowanie częściej piosenka pojawia się jako muzyczny cytat, w mniejszym lub większym stopniu nawiązujący do określonych zdarzeń scenicznych. Rozpoznanie owego cytatu umacnia z reguły linię porozumienia między sceną a publicznością, przyczyniając się równocześnie do zmniejszenia dystansu dzielącego te dwie sfery.

Popularność piosenki we współczesnym teatrze dramatycznym tłumaczyć należy z jednej strony jej ekspresyjną i sugestywną formą, z drugiej zaś – co jest wykorzystywane zwłaszcza w przedstawieniach zaangażowanych politycznie i społecznie – dużym potencjałem perswazyjnym. Tę szczególną moc oddziaływania na widza, jaką

posiada wykonywany na żywo utwór wokalny, dostrzegł już Bertolt Brecht, który songi śpiewane przez aktorów uczynił nieodłącznym elementem swojego teatru:

Oddzielcie śpiewy od reszty!
Emblematem muzycznym, zmianą światła,
Tytułami lub obrazami wskażcie,
Że oto bratnia sztuka
Wkracza na scenę. Aktorzy
Zmieniają się w śpiewaków. W innej już pozie
Zwrócą się do publiczności, będąc ciągle jeszcze
Bohaterami sztuki, lecz odtąd otwarcie
Z autorem współpracując⁸⁷.

W teatrze Bertolta Brechta songi, podobnie jak inne zabiegi antyiluzjonistyczne – napisy streszczające poszczególne sceny, odsłanianie maszynerii teatralnej czy też bezpośrednie zwroty aktorów do publiczności – służyć miały wywołaniu słynnego *Verfremdungseffekt*, czyli „efektu obcości”. Ich podstawowym zadaniem było wzmocnienie dystansu widza wobec świata przedstawionego. Wprowadzenie do spektaklu utworów wokalnych wykonywanych przez aktorów/postaci już wówczas odsłoniło niezwykle szeroki zakres ich dramaturgicznych możliwości – piosenka w teatrze Brechta nie tylko brała udział w budowaniu scenicznej narracji, ale bardzo często wyprzedzała pewne zdarzenia dramatyczne, komentowała je bądź po prostu dookreślała, ułatwiając właściwą ich interpretację. Nierzadko też – jak chociażby w *Operze za trzy grosze* – stanowiła kontrapunkt dla przedstawianych treści. Należy zauważyć, że zaproponowana przez Brechta koncepcja teatru epickiego – teatru, który Arystotelesowską kategorię *mimesis* regulującą stosunek między życiem a światem przedstawionym zastąpił opowiadaniem i zrywającym

⁸⁷ B. BRECHT: *Śpiewy*. Przeł. M. KURECKA. W: IDEM: *Wartość mosiądzu*. Przekład zbiorowy. Wybór, układ i noty W. HECHT. Warszawa 1975, s. 204.

z teatralną iluzją sposobem gry aktorskiej – nie tylko wyznaczyła nowy kierunek rozwoju dramatycznej sztuki widowiskowej, ale także zwróciła uwagę na rolę, jaką może w niej pełnić element muzyczny.

Przyglądając się kierunkom rozwoju europejskiego teatru dramatycznego drugiej połowy XX wieku, bez trudu zauważyć można, że Brechtowska formuła teatru epickiego znalazła wielu kontynuatorów, inspirując zarówno dramatopisarzy, jak i reżyserów. Oczywiście nie wszystkie środki wyrazu charakteryzujące ów antyiluzjonistyczny model narracji zyskały zrazu ten sam rodzaj aprobaty. Co ciekawe, to właśnie *songi* – tak ważny dla Brechta element strategii inscenizacyjnej – dość długo czekać musiały na swą ponowną odsłonę na scenie teatralnej. Nadchodzi ona dopiero wraz z rozkwitem teatru postdramatycznego, który w znacznie szerszym stopniu niż poprzedzające go formy dramatyczno-teatralne otwiera się na nowy rodzaj dyskursu scenicznego – dramaturgię wizualną i akustyczną. Poza dostrzeżoną przez Lehmann'a tendencją do „umuzyczniania” języka teatralnego⁸⁸, współczesny teatr dramatyczny na nowo odkrywa także *songi* – z jednej strony traktuje je jako uzupełniający sceniczną narrację środek wyrazu, z drugiej zaś jako skuteczne i sugestywne narzędzie komunikacji z widzem.

Technikę wplatania *songów* do przedstawień dramatycznych do perfekcji opanowali reżyserzy obszaru niemieckojęzycznego, z Frankiem Castorfem i Heinerem Goebbelsem na czele. Należy pamiętać też o istotnych i oryginalnych na tym polu poszukiwaniach Roberta Wilsona, Petera Brooka czy Jana Lauwersa – by wymienić tylko kilka znanych nazwisk z całej palety twórców postmodernistycznego teatru włączających piosenkę w obręb swych inscenizacji. Na rodzimym gruncie tendencja ta widoczna jest przede wszystkim w twórczości reżyserów ostatnich dwóch dekad. Piosenka pełniła ważną rolę w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego, chętnie

⁸⁸ Zob. H.-T. LEHMANN, *Teatr postdramatyczny...*

posługiwał się nią także Jerzy Jarocki, zaś Andrzej Dziuk, wykorzystując jej kabaretowy potencjał, uczynił ją jednym ze znaków rozpoznawczych swego teatru. W spektaklach reżyserów młodszego pokolenia staje się ona elementem postdramatycznego krajobrazu teatralnego. W przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego, Mai Kleczewskiej, Wojciecha Klemma, Jana Klaty, Marcina Libera czy Radosława Rychcika piosenka stanowi odautorski komentarz zawieszony pomiędzy światem przedstawionym a rzeczywistością pozasceniczną. Najczęściej funkcjonuje ona jako muzyczny cytat, odsyłając tym samym do kręgu pozateatralnych konotacji, kulturowo bądź społecznie przypisanych danemu utworowi.

W zależności od stosunku piosenki do zdarzeń świata przedstawionego może ona pełnić funkcję kontrapunktu bądź też stanowić dopełnienie sytuacji dramatycznej. Jej specyfika oraz szczególna wartość semantyczna zdają się wynikać ze ścisłego połączenia kilku tworzyw znaczących: muzyki, tekstu (słowa) oraz ciała wykonawcy (jego fizjonomii, kostiumu, ruchów, gestów itd.). To właśnie ów nierozzerwalny związek głosu z konkretnym ciałem sprawia, iż w trakcie wykonywania utworu wokalnego mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem uobecnienia – uobecnieniem osadzonym w takim samym stopniu w dźwięku, jak w przestrzeni oraz fizyczności aktora.

Wśród polskich reżyserów teatralnych doceniających i wykorzystujących dramaturgiczny potencjał songów wskazać można tych, dla których stały się one nieodłącznym elementem kompozycyjnym przedstawienia. W inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego wykonywane przez aktorów utwory wokalne bardzo często determinują formę przedstawień, sprawiając, iż stają się one widowiskami quasi-muzycznymi, graniczącymi z kabaretem, rewią czy operetką. Podobnie kształtować się będzie struktura przedstawień teatralnych Andrzeja Dziuka, w których piosenka staje się jednym z najważniejszych środków wyrazu, a także elementem spajającym poszczególne ogniwa i treści spektaklu. Twórczość

wymienionych wyżej reżyserów – w istocie trzech artystycznych indywidualności – łączy więc nie tylko upodobanie do songów jako alternatywnego wobec słowa mówionego środka przekazu, ale również kształtowanie formy przedstawienia na wzór partytury muzycznej. Ów „muzyczny” sposób organizacji poszczególnych elementów scenicznych objawia się w niezwykle precyzyjnym rozłożeniu akcentów, brzmień i napięć, a przede wszystkim w zręcznym operowaniu rytmem i dźwiękową kolorystyką przedstawienia. Umuzycznieniu podlega tutaj także sam język, którego brzmienie staje się samodzielną jakością, przysyłającą często jego dyskursywną zawartość. Utwory wokalne, szczególnie w spektaklach Jarockiego i Grzegorzewskiego, stanowią integralną część owej zrytmizowanej konstrukcji. Songi nie funkcjonują tu zatem jako kontrpunkt dystansujący widza wobec akcji bądź też sugerujący odmienną jej interpretację, wręcz przeciwnie – ściśle korespondują z pozostałymi systemami znaczącymi, tworząc organiczną całość.

W przedstawieniach reżyserów młodszego pokolenia wykonywane przez aktorów piosenki nie stanowią już elementu tak silnie zespolonego z akcją przedstawienia, wręcz przeciwnie – ujawniają szereg pęknięć, niedopowiedzeń i dwuznaczności, zabezpieczając w ten sposób inscenizację przed jej podporządkowaniem jednej, nadrzędnej linii interpretacyjnej. Taki sposób funkcjonowania songów dostrzec można w spektaklach dramatycznych Krzysztofa Warlikowskiego – zarówno w jego inscenizacjach dramatów Szekspira, gdzie obecność piosenek często umotywowana jest fabułą literackiego pierwowzoru, jak i w przedstawieniach stanowiących kontaminację różnych (także niedramatycznych) tekstów, gdzie stanowią one rodzaj muzycznego komentarza, wtrącenia czy też zakłócenia głównej linii narracyjnej.

Utwory wokalne bądź wokально-instrumentalne, tak licznie pojawiające się w spektaklach reżysera, stanowią efekt współpracy z kompozytorem Pawłem Mykietynem. To on jest autorem opracowań większości

piosenek wykorzystywanych w przedstawieniach Warlikowskiego. Część z nich stanowią autonomiczne kompozycje oparte na tekście sztuki, część zaś muzyczne cytaty w nowych, oryginalnych aranżacjach. Wśród licznie pojawiających się tu pieśni, songów i arii wyróżnić można zatem takie, których źródło tkwi w inscenizowanym tekście, ale również takie, których obecność nie jest uzasadniona jego fabułą. W istocie jednak nawet wpisane w utwór dramatyczny pieśni traktuje się tu z dużą swobodą i dowolnością. Słowa piosenek zawarte w dramacie osadzone zostają najczęściej w nowym kontekście, podlegają liczным skrótom, przesunięciom i modyfikacjom. Jednak największe znaczenie ma skomponowana dla nich muzyka, dzięki której mogą zostać wyrażone. To ona wyznacza charakter piosenki, ten zaś zmienia się czasem diametralnie w stosunku do literackiego pierwowzoru.

Jako przykład takiej zmiany posłużyć mogą dwie pieśni wykonywane przez Stefano (Jacek Poniedziałek) w spektaklu *Burza*, zrealizowanym w Teatrze Rozmaitości w Warszawie⁸⁹. W dramacie Szekspira obie z nich to pijackie przyśpiewki o groteskowym charakterze. Pierwsza piosenka pojawia się w drugiej scenie aktu drugiego – Stefano nuci ją błakając się po wyspie i popijając wino:

Ktokolwiek się pętał po naszym pokładzie,
Od stępki po gniazdo bocianie,
Ten kochał Marysię, Małgosię i Madzię,
A klął w żywy kamień na Manię.
Bo Mańka ma ozór jak jędza,
Każdego żeglarza przepędza.
Gdy maszt widzi z dala, grymasi i zrzędzi;
Szewc drapie ją szydłem, gdy coś ją zaswędzi.
Więc niech ją szewc drapie, szczęść Boże,
A my – żagiel w górę i w morze!⁹⁰

⁸⁹ Premiera spektaklu zrealizowanego w Teatrze Rozmaitości odbyła się w 2003 roku, wcześniej ten sam dramat wystawił Warlikowski w Stadt Theater w Stuttgarcie.

⁹⁰ W. SZEKSPIR: *Burza*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Warszawa 1991, s. 65–66.

W spektaklu Warlikowskiego śpiew ten nie przypomina jednak radosnego, pijackiego belkotu. Wzorowana na tradycyjnych żydowskich pieśniach melodia oraz molowa tonacja utworu sprawiają, iż humorystyczna żeglarska przypowieść zamienia się w melancholijny lament. Powyższa scena zostaje zainscenizowana przy barowym stole, przy którym prócz dominującego Stefano zasiadają również Trinkulo (Stanisława Celińska) i Kaliban (Renate Jett). Cała trójka przypomina trochę cyrkowych błaznów bądź artystów kiepskiego, mrocznego kabaretu. Ich dialogi oraz zachowanie budzą śmiech, ale również niepokój. Dwuznaczny jest zarówno charakter barowych scen, jak i relacje pomiędzy trójką kompanów, w których na pierwszy plan wysuwają się niewypowiedziane i tłumione popędy oraz sadomasochistyczne skłonności. W trójkącie tym wierzchołkiem i zarazem obiektem fascynacji pozostałej dwójki jest Stefano. Jego dominująca pozycja podkreślona zostaje już w pierwszej odsłonie baru – przy stole zajmuje centralne miejsce, jest też bardziej „męski” i agresywny niż dwójka jego towarzyszy granych przez kobiety. Gdy zaczyna swą pieśń, na scenie zapada absolutna cisza – Trinkulo i Kaliban zastygają w bezruchu, by następnie rozpocząć zacieklą rywalizację o względy Stefano. Ten zaś, doskonale odnajdując się w roli obiektu pożądania, nie tylko wykorzystuje swą władzę, ale świadomie prowokuje towarzyszy, eksponując przy tym swój biseksualizm. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, w tym „najbardziej farsowym wątku *Burzy* Warlikowski znalazł przestrzeń dla złowrogich fantazmatów, zdekonstruowanych tożsamości otwartych na destrukcyjne projekcje ról rodzinnych, seksualnych, społecznych”⁹¹.

Groteskowe sceny z udziałem trójki błaznów stanowią w inscenizacji Warlikowskiego odbicie skomplikowanych i zachwianych relacji między głównymi bohaterami dramatu – uzupełniające je utwory wokalne można zaś potraktować jako wzmocnienie obranej

⁹¹ G. NIZIOŁEK: *Warlikowski – extra ecclesiam*. Kraków 2008, s. 120.

linii interpretacyjnej. Szczególnie istotna w tym kontekście okaże się druga pieśń Stefano, oparta na powtarzanych wielokrotnie tych samych słowach:

I drwij z nich i kpij z nich,
I kpij z nich i drwij z nich!⁹²

W dramacie Szekspira ta piosenka to kolejny pijacki wygłup królewskiego piwnicznego – w spektaklu Warlikowskiego zyskuje ona jednak wymiar symboliczny, stając się nie tylko apogeum narcystycznych i autokratycznych skłonności Stefano, ale też zapowiedzią kary – odkupienia win, jaka ma spotkać króla Alonza i jego towarzyszy. Stefano wykonuje swą pieśń, stojąc na barowym krześle i w dyktatorskim geście unosząc dłonie ponad głowami Kalibana i Trinkula. Wcześniej czerwoną szminką znaczy swoją twarz, rysując na niej krzyżujące się linie – „w chorym narcystycznym dążeniu czyni z siebie obiekt kultu”⁹³. Intonowane falsetem wersy pieśni przechodzą po chwili w zbiorowy śpiew rozpisany na kilka głosów – ów dodatkowy chór tworzą Trinkulo i Kaliban, którzy całkowicie poddają się hipnotyzującej sile melodii opartej na krótkich repetycjach. Z transowego letargu wyprowadza ich dopiero głos aktorki grającej Ariela (Magdalena Cielecka), nucącej tę samą melodię, jednakże bez użycia słów. Obie przytoczone wyżej sceny są z jednej strony przykładem silnego osadzenia spektaklu w tekście dramatycznym – reżyser zachowuje chronologiczny porządek scen i nie zmienia w znaczącym stopniu dialogów postaci – z drugiej zaś ukazują zręczne manewrowanie zapisanymi w tekście znaczeniami, które zostają usytuowane w nowym kontekście. W odczytaniu owego kontekstu niewątpliwie pomaga muzyka – nie tylko zmienia ona charakter pochodzących z dramatu pieśni, ale też wpływa na sposób

⁹² W. SZEKSPIR: *Burza...*, s. 86.

⁹³ G. NIZIOŁEK: *Warlikowski – extra ecclesiam...*, s. 123.

interpretacji poszczególnych sytuacji dramatycznych, którym one towarzyszą.

Także ostatni utwór wokalny pojawiający się w spektaklu stanowi swobodną realizację muzycznej sceny dramatu. Choć wydawać się może, iż wykonany przez Stanisławę Celińską utwór *What a Wonderful World* Louisa Armstronga to jedynie reżyserskie wtrącenie, nieuzasadnione fabułą tekstu dramatycznego, to jednak zapis o pojawieniu się „uroczystej muzyki” odnajdziemy w didaskaliach dramatu Szekspira dookreślających kluczowy monolog Prospera z pierwszej sceny piątego aktu⁹⁴. Wspomina o niej również sam mówca, choć fragment ten nie pojawia się w inscenizacji Warlikowskiego:

Poważna muzyka, która najlepiej
Koi złąkaną myśl, niech wam uleczy
Bezużytecznie wrzące w czaszkach mózgi!⁹⁵

Utwór Celińskiej poprzedza finałową scenę spektaklu, w której ma dojść do „pojednania” między Prosperem a jego bratem i towarzyszami króla Neapolu. Słowa piosenki, szczególnie zaś jej trzecia zwrotka:

The colours of the rainbow, so pretty in the sky
Are also on the faces of people going by
I see friends shakin' hands, sayin' "how do you do?"
They're really saying "I love you"

stanowią ironiczny komentarz do sytuacji, w której przy nakrytym białym obrusem stole zasiąść mają dwie przeciwne strony dramatu: ofiara i jej dawni oprawcy. Wykonująca utwór aktorka nie jest już Trinkulem z poprzednich scen, jednakże nie jest też postacią, która zupełnie odcina się od teatralnej fikcji – w końcu na wystawnym przyjęciu, którego gośćmi są przede wszystkim mężczyźni, nie mogło

⁹⁴ Zob. W. SZEKSPIR: *Burza...*, s. 115.

⁹⁵ Ibidem.

zabraknąć śpiewającej diwy. Włączenie piosenki o pięknie świata i miłujących się ludziach w surową i mroczną finałową scenę spektaklu stanowi zabieg służący podkreśleniu fałszu i zakłamania kryjących się pod spektakularnym gestem pojednania. Inscenizacja Warlikowskiego nie kończy się bowiem „happy endem” – po szczególnie chłodnym i umownym wyznaniu win oraz takim samym „akcie przebaczenia” pozostaje niesmak, a niezabliźnione rany i wzajemne żale stają się jeszcze bardziej widoczne. Prospero nie zaprasza swych gości do chaty, jak ma to miejsce w ostatnim akcie sztuki Szekspira – zamiast tego prosi zebranych o wyjście, a następnie sam, przy pustym stole wygłasza swój epilog. Między jego słowami a tekstem wykonanej przed chwilą piosenki *What a Wonderful World* nie ma żadnych punktów stycznych, stanowi więc ona jedynie gorzki kontrpunkt dla przedstawionego tu świata – dusznego i pozbawionego nadziei na odbudowę więzi międzyludzkich.

W *Poskromieniu złoŹnicy*, jednym z najbardziej „muzycznych” przedstawień Warlikowskiego, podobnym rodzajem kontrpunktu wokalnego była groteskowa piosenka transwestytów uczących Katarzynę bycia „prawdziwą kobietą”. Postaci te, podobnie jak diwa w *Burzy*, wprowadzone zostały do spektaklu jako element zewnętrzny wobec fabuły dramatu, jednakże słowa, które wyśpiewują przebrani za kobiety mężczyźni, rzeczywiście pochodzą spod pióra Szekspira. Zmienia się wypowiedający je podmiot oraz sposób wypowiedzania – w dramacie kwestie te należą do Petruchia i nie są śpiewane (akt IV, scena 3). Tu z przewrotnej wyliczanki części garderoby uczyniono piosenkę-demonstrację. Tym, co demonstrują transwestyci, jest oczywiście kobiecość. „Sekwencja z transwestytami skomponowana została w luźnym związku ze sceną trzecią aktu czwartego, w której dramatopisarz pokazał kolejną odsłonę małżeńskiej tresury”⁹⁶ –

⁹⁶ A. ADAMIECKA-SITEK: (De)konstrukcja kobiecości w „*Poskromieniu złoŹnicy*” Krzysztofa Warlikowskiego. „Dialog” 2006, nr 10, s. 88.

pisze Agata Adamiecka-Sitek. To powiązanie sprawia, iż zabawna piosenka, odbierana początkowo jako chwyt groteskowy, staje się groźnie brzmiącym, ironicznym dopełnieniem głównego wątku spektaklu, jakim jest tragedia ubezwłasnowolnionej i całkowicie podporządkowanej woli męża Katarzyny. W scenie tej, podobnie jak w Brechtowskich songach, mamy do czynienia z efektem dystancjalizacji – mężczyźni wykonują swój utwór zwróceniu wprost do widowni, bezpośrednio do niej skierowany jest też przekazywany za pomocą piosenki komunikat. Choć cała scena jest zręcznie wkomponowana w przebieg akcji dramatycznej, to jednak ujawnia pewien dystans wobec świata przedstawionego, wymuszający bardziej krytyczny i aktywny sposób odbioru spektaklu. Wydaje się, że Warlikowski doskonale zdaje sobie sprawę z siły oddziaływania tego typu zabiegów scenicznych, które nader często pojawiają się w jego spektaklach. Jak pisał Brecht, to właśnie efekt obcości „umożliwia widzowi skuteczną krytykę ze stanowiska społecznego”⁹⁷.

Piosenka w przedstawieniach Warlikowskiego nigdy nie pełni jedynie roli muzycznej wstawki, przerywnika bawiącego bądź wzruszającego publiczność. Jest ona zawsze wypełniona dużym ładunkiem semantycznym, zarówno na poziomie podstawowych elementów dzieła muzycznego, takich jak melodyka, rytm i harmonia, jak również słów oraz scenicznego wykonania. Piosenka często zastępuje tu dialog, staje się też kluczem do odczytania sensu pewnych scen. Jest dopowiedzeniem i wypowiedzeniem zarazem – uzupełnia niewypowiedziane w dialogu słownym kwestie kluczowe dla interpretacji danej sceny, jednocześnie funkcjonuje jako pozadramatyczny komentarz – swoista wypowiedź odautorska będąca wyrazem świadomej ingerencji reżysera w tekst dramatyczny. Niejednokrotnie stanowi ona puentę danej sceny, aktu, a nawet całego spektaklu.

⁹⁷ Zob. B. BRECHT: *Scena uliczna. Model sceny w teatrze epickim*. W: IDEM: *Wartość mosiądzu...*, s. 62.

W *Oczyszczonych* Sarah Kane (premiera w 2001 roku w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu) songi śpiewane przez austriacką aktorkę Renate Jett wieńczą niemalże każdą ważniejszą scenę spektaklu, zawieszając na moment jego akcję. Piotr Gruszczyński przyrównuje owe pieśni do jednoosobowego chóru, który staje się aktywnym komentatorem rozgrywającej się tragedii⁹⁸. Songi Renate Jett nie należą co prawda do świata przedstawionego w dramacie, ale bardzo silnie z nim korespondują – ich teksty, podejmujące temat obsesyjnej miłości, pożądania, ofiarowania, cierpienia i nienawiści, w większości zaczerpnięte zostały z innego tekstu Kane – ponurego i drastycznego *Psychosis 4.48*. Pieśni te mają różnorodny charakter – od łagodnych, melodyjnych wyznań miłosnych, po końcową dramatyczną pieśń nienawiści („Fuck you for ejecting me, for missing up my life...”⁹⁹). Jak zauważa Tomasz Cyz, śpiewająca kobieta staje się poniekąd lustrzanym odbiciem postaci dramatu, ich „wydobytym na wierzch wewnętrznym głosem”⁹⁹ – upodabniając się do bohaterów, wyraża to, czego oni sami nie potrafili wyartykułować. Songi stanowią tu semantyczne dopełnienie poszczególnych scen.

Podobny zabieg zastosuje reżyser w późniejszej o osiem lat *(A)pollonii*, opartej na dramatach Ajschylosa, Eurypidesa oraz tekstach współczesnych autorów, takich jak John Maxwell Coetzee czy Hanna Krall. W spektaklu, który podejmuje refleksję nad sensem poświęcania się/ofiarowywania siebie w imię „wyższych celów”, narracja prowadzona jest na kilku poziomach. Pierwszy z nich stanowią sytuacje rozgrywające się bezpośrednio na scenie, drugim są materiały wideo – nagrane wcześniej i emitowane w trakcie spektaklu, trzecim zaś songi wykonywane na żywo przez obecny na scenie zespół. Wokalistką oraz autorką tekstów większości piosenek jest Renate Jett – tym razem jednak podczas ich wykonywania

⁹⁸ Zob. P. GRUSZCZYŃSKI: *Ojcobójcy*. Warszawa 2003, s. 140.

⁹⁹ T. Cyz: *Poemat niedokończony*. „Didaskalia” 2002, nr 47, s. 12.

nie przybiera ona żadnych atrybutów świadczących o odniesieniach do świata przedstawionego. Nawiązują do niego jedynie słowa poszczególnych utworów – począwszy od muzycznego cytatu, jakim jest popularne tango *To ostatnia niedziela* towarzyszące scenie ofiarowania Ifigenii, przez melancholijną pieśń *Your Eyes* opowiadającą o całkowitym oddaniu się drugiej osobie („*Lover look at me, I'm dying for you...*”) aż po finałowy song w scenie „zmartwychwstania”.

Piosenki Renate Jett i towarzyszącego jej zespołu z jednej strony stanowią doskonale tło dla rozgrywającej się akcji, z drugiej zaś funkcjonują jako odrębny element spektaklu – koncert, który przykuwa uwagę widza nie mniej niż kolejne sytuacje sceniczne. Jak zauważyła w swojej recenzji spektaklu Julia Hoczyk:

wpisanie (*A*)*pollonii* w strukturę muzyczną łagodzi chaos niektórych scen, rozbudowuje spektakl w głąb, wychodzi poza jego wymiar wizualny i literacki, tworząc wielokształtną, zmienną bryłę o wciąż przeobrażających się krawędziach¹⁰⁰.

Najistotniejszy, domykający całość historyczno-filozoficznego dyskursu na temat ofiarowania wydaje się tu finałowy song o znaczącym tytule *Pain*. Stanowi on muzyczne dopełnienie wszystkich ukazanych w przedstawieniu tragicznych historii – poświęconej przez ojca Ifigenii, oddającej życie za męża Alkestis czy wreszcie Apolonii Machczyńskiej, rozstrzelanej przez Niemców za ukrywanie Żydów podczas okupacji. Ten ostatni song wykonany zostaje w zamkniętej, przezroczystej „klatce” z pleksi, do której wchodzi kolejno wszyscy występujący w spektaklu aktorzy – nie są już jednak postaciami, nie odgrywają swych ról ofiar i katów, zamiast tego jednoczą się we wspólnym słuchaniu/wykonywaniu/przeżywaniu muzyki. O traumatycznych zdarzeniach poprzednich scen przypominają jedynie słowa piosenki:

¹⁰⁰ J. Hoczyk: *Nie jesteście lepsi...* „Opcje” 2009, nr 3, s. 64.

Fallen from a sky
Angel in melting rain
Something wants to die
Water runs down on me
Will you stay and watch me dying?
There's a turmoil in my head
In prison all my life
With a window to the sky

Rola songów w przedstawieniach Warlikowskiego jest ściśle powiązana ze stopniem ich osadzenia w świecie przedstawionym – o ile w *Burzy* piosenki stanowiły umotywowany fabularnie element fikcji teatralnej, o tyle w *Oczyszczonych* i *(A)pollonii* ich funkcja polega przede wszystkim na komentowaniu czy też interpretacyjnym dopełnianiu poszczególnych scen. W opartym na dramacie Hanocha Levina *Krumie* idzie Warlikowski jeszcze o krok dalej. Wokalny leitmotiv spektaklu – odtwarzana wielokrotnie pieśń *Encadenados* (*Połączeni*), którą w nagraniu wykorzystanym przez reżysera wykonuje chilijski śpiewak Lucho Gatica – staje się ostatecznie puentą całego przedstawienia. W finałowej scenie śpiewa ją jeden z bohaterów dramatu – przebrany za kobietę Taktyk (Marek Kalita). Melodramatyczna pieśń o miłości wykonywana równolegle z płaczem leżącego Kruma (Jacek Poniedziałek), który właśnie dowiedział się o śmierci matki, zyskuje w tej scenie znacznie szerszy kontekst niż ten mówiący jedynie o relacjach damsko-męskich. Słowa ostatniej zwrotki stanowią gorzki komentarz do melancholijnego świata niespełnionych nadziei, niezabliźnionych ran, lęków i odwiecznych tęsknot za lepszym „życiem gdzie indziej”:

Por eso no habrá nunca despedida
Ni paz alguna habrá de consolarnos.
El paso del dolor ha de encontrarnos
De rodillas en la vida frente a frente y nada mas.

Wkładając powyższe słowa w usta Taktyka-transwestyty Warlikowski nie tylko wzmacnia, ale i przekształca ich znaczenie – stają się one metaforą męczącej i niekończącej się pogoni za tym, co pożądanego, aczkolwiek niemożliwe do osiągnięcia. Nie bez przyczyny ostatni monolog Kruma (w dramacie Levina wypowiedziany tuż po śmierci matki) przenosi reżyser do prologu, pozbawiając swój spektakl wyraźnej kadencji. Ma ją zastąpić finałowa pieśń Taktyka, stanowiąca jednocześnie ucieczkę przed uproszczonym i jednoznacznym rozwiązaniem akcji dramatycznej. Śpiewany *a cappella* utwór *Encadenados* funkcjonuje tu zatem jako *coda* – jednakże *coda* pełna tajemnicy i niedopowiedzeń, bardziej zawieszająca niż wieńcząca akcję sceniczną.

Można powiedzieć, iż piosenki w inscenizacjach Warlikowskiego funkcjonują nie tyle jako realizacje zawartych w tekście literackim projektów muzyczno-wokalnych, co raczej jako nawiązujące do zdarzeń scenicznych reżyserskie wtrącenia – czasem wzmacniające bądź odsłaniające znaczenia poszczególnych scen, czasem zaś celowo rozmazujące sensory. Jak zauważa Agata Adamiecka-Sitek, „dramatu w tym teatrze nigdy nie traktuje się jak źródłowego depozytu znaczeń, które mają zostać wydobyte przez inscenizację i zrekonstruowane przez widzów”¹⁰¹, wręcz przeciwnie – wciąż podkreśla się tu otwartość tekstu i nieciągłość scenicznego dyskursu. „Reżyser odbiera teksty konwencjom – pisze autorka – ściera z nich warstwy osiadłego znaczenia, by uczynić je na nowo otwartą przestrzenią stawania się sensu”¹⁰². To właśnie w tym procesie songi odgrywają nieocenioną rolę. Bez względu na to, czy zadaniem ich jest jedynie komentowanie zdarzeń i sytuacji scenicznych, czy też stanowią one element fikcyjnego świata – ich pojawienie się zawsze zawieszają na moment akcję, uwypuklając tym samym to, co w głównym

¹⁰¹ A. ADAMIECKA-SITEK: *Teatr i tekst...*, s. 239.

¹⁰² Ibidem.

tekście przedstawienia mogło umknąć uwadze widza bądź też nie zostało ujawnione. W przypadku piosenek stanowiących muzyczne cytaty pole interpretacyjnych możliwości zostaje dodatkowo poszerzone o kulturowo-społeczny kontekst utworu (jak w przypadku *What a Wonderful World* z *Burzy* czy melancholijnego tanga *To ostatnia niedziela* otwierającego *(A)pollonię*), a także indywidualne asocjacje widza.

Źródłem sensu stać się może również samo brzmienie wykonywanego utworu – jego tonacja, metrum, kolorystyka oraz wszelkiego rodzaju parametry dźwiękowe, charakteryzujące poszczególne frazy. Jak zauważa Jerzy Ziomek, śpiew nie jest nigdy tym samym co słowo, zarówno „z racji technik emisji głosu, jak i miejsca w przestrzeni scenicznej”¹⁰³, z tego też względu wymaga od widza uruchomienia dodatkowych kodów odbioru. Utwór wokalny, jak każdy utwór muzyczny, „ukonstytuowuje się w naszej percepcji jako swego rodzaju przedmiot przestrzenny, posiadający swoje rozmiary, długość, szerokość, wysokość, objętość, gęstość, bryłowatość, głębię, perspektywę”¹⁰⁴. Ta wewnętrzna „przestrzenność” piosenki i jej jakości *stricte* muzyczne są w stanie czasem przesłonić pozostałą sferę znaczeń, budowanych przez tekst i sceniczne obrazy – tak dzieje się na przykład w *Burzy* podczas wykonywanych przez Stefano pieśni. Słuchając ich, widz nie skupia się na tekście, który ma tu zresztą marginalne znaczenie – hipnotyzujące melodie odbierane są przede wszystkim w sposób zmysłowy i emocjonalny, choć oczywiście w dalszej kolejności mogą zrodzić szereg semantycznych powiązań pomiędzy samym ich brzmieniem, tonalnością a warstwą językową i środkami wizualnymi.

¹⁰³ J. ZIOMEK: *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i oprac. J. DEGLER: Wrocław 1988, s. 404.

¹⁰⁴ B. POCIEJ: *O przestrzenności dzieła muzycznego*. „Muzyka” 1967, nr 1, s. 73.

Utwory wokalne w przedstawieniach Warlikowskiego śpiewane są najczęściej przez jedną bądź kilka postaci dramatycznych. Wykonujący je aktorzy zwrócenie są zawsze przodem do widowni, co powoduje z jednej strony wzmocnienie dialogu prowadzonego z widzami, z drugiej zaś pogłębienie efektu dystancjalizacji wobec rzeczywistości przedstawionej. Taki kształt piosenki jest elementem postmodernistycznej strategii reżyserskiej, która rezygnując z przedstawiania zamkniętej i spójnej fabuły, skupia się raczej na pewnym układzie scen, zdarzeń i znaczeń. Piosenka staje się tu jednym z inscenizacyjnych chwytów, w wyniku których „rozluźnia się spójność i ciągłość tekstu, rozchwianiu ulega architektura dramatycznych konstrukcji”, zaś „rozwój akcji przestaje być jądrem scenicznej narracji”¹⁰⁵. Zarówno w kwestiach słownych, jak i śpiewanych aktorzy Warlikowskiego nigdy nie wcielają się w postać – ich ciała, gesty oraz ruch sceniczny pozostają zawieszone między fikcją a realną rzeczywistością. Jak zauważa Adamiecka-Sitek, integralność postaci zawsze ulega tu pewnemu rozchwianiu, bowiem „w jej strukturę co rusz wdziera się realna fizyczność aktorskich ciał, naruszając ciągłość fikcyjnej rzeczywistości”¹⁰⁶. Ta „podwójna” gra aktorów jest efektem zamierzonym i bodaj jednym z najważniejszych elementów wyróżniających teatr Warlikowskiego, bowiem to właśnie ona – według samego reżysera – umożliwia nawiązanie porozumienia z odbiorcą, „ściąga uwagę widzów i nimi kieruje”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ A. ADAMIECKA-SITEK: *Teatr i tekst...*, s. 242–243.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 238.

¹⁰⁷ *Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński*. Warszawa 2007, s. 94.

Covery, mash-upy, remiksy: „umuzycznienie” w spektaklach Jana Klaty

Eksperymentalną i bodaj najbardziej zintensyfikowaną formę „umuzycznienia” spektaklu reprezentuje w polskim teatrze dramatycznym twórczość Jana Klaty. Choć na warstwę dźwiękową przedstawień reżysera niemal zawsze składają się jedynie gotowe, zapożyczone kompozycje, to jednak wieloaspektowy sposób ich wykorzystania sprawia, iż muzyka staje się jednym z najważniejszych tworzyw tego teatru, a zarazem jego znakiem rozpoznawczym. „Umuzycznienie” w spektaklach Jana Klaty to nie tylko strategia inscenizacyjna, ale szeroki proces, obejmujący wszystkie etapy powstawania przedstawienia:

począwszy od prób (muzyka jako źródło inspiracji w zakresie treści i formy dla reżysera, jego współpracowników i aktorów: gotowa struktura rytmiczna jako szkielet, na którym budowane będą w procesie improwizacji poszczególne sceny i kompletna struktura spektaklu) poprzez kształt dojrzałego już dzieła (odtworzane i wykonywane podczas spektaklu utwory: muzyczno-rytmiczna matryca, według której kształtowany jest nie tylko sposób mówienia postaci i ruch sceniczny, ale też scenografia i światła; rozmaite sposoby organizowania widowiska raczej wedle logiki muzycznej niż zawartych w tekście związków przyczynowo-skutkowych; stosowanie rozwiązań zapożyczonych z opery, teledysku i koncertu) aż po metody

komunikacji z widzem (odwoływanie się do emocji i świadomości widza; sterowanie jego percepcją)¹⁰⁸.

W przedstawieniach Jana Klaty muzyka stanowi czynnik dominujący – jej zadaniem jest spajanie i organizowanie pozostałych elementów teatralnej konstrukcji. Zarówno ciała aktorów, jak i przestrzeń sceniczna całkowicie podporządkowane zostają muzycznym frazom, wyznaczającym rytm i „tonację” poszczególnych scen. Przede wszystkim jednak wypełniona muzycznymi cytatami warstwa dźwiękowa staje się samodzielnym nośnikiem sensu, narzucającym bądź dookreślającym interpretację świata przedstawionego. Choć muzyka w spektaklach reżysera wchodzi w ścisłe i znaczące korelacje z wszystkimi elementami przedstawienia, to właśnie jej związki z przedstawianym tekstem zdają się mieć tu najistotniejsze znaczenie.

Przy opracowywaniu muzycznej warstwy swych przedstawień Kłata nie korzysta z pomocy kompozytorów, co zdecydowanie odróżnia go od przywoływanych wcześniej reżyserów pracujących w tandemach z konkretnymi muzykami. Nieobecność muzyki komponowanej jest efektem obranej metody pracy nad spektaklem, która – jak przyznaje reżyser – bardzo często rozpoczyna się od „muzycznego” myślenia o pewnych scenach i poszukiwania odpowiadających im istniejących już, gotowych kompozycji: „Zaczynając pracę, znam już muzykę, może nie całą, ale tę w najważniejszych scenach, i do tego domyślam resztę spektaklu”¹⁰⁹.

Utworki do swych przedstawień dobiera Kłata według rozmaitych kluczy – czasem znaczenie zyskuje tu jedynie tradycja bądź gatunek muzyczny, do jakiego odwołuje się wybrane nagranie, innym razem

¹⁰⁸ A. R. BURZYŃSKA: „Trylogia” w *skali molowej*. „Didaskalia” 2012, nr 97–98, s. 21.

¹⁰⁹ *Druga strona singla*. Z J. KLATĄ rozm. przepr. A. R. BURZYŃSKA. „Didaskalia” 2010, nr 97–98, s. 9.

sygnałem informacyjnym dla widza staje się tekst piosenki bądź też fakty związane z okolicznościami jej powstania. Nierzadko interpretację pewnych utworów muzycznych pojawiających się w inscenizacjach Klaty ułatwia znajomość biografii ich twórców. Taki kontekst staje się istotny w przypadku spektaklu *Transfer!*, w którym reżyser wykorzystuje muzykę zmarłego samobójczą śmiercią Iana Curtisa, lidera zespołu Joy Division. Niezależnie od tego, który element cytatu muzycznego przybiera funkcję „znaczącą”, za każdym razem silnie podkreślona zostaje jego zbieżność z teatralną fikcją. Sposób zestawiania sytuacji dramatycznych z określonym rodzajem muzyki bardzo często opiera się tu na zamierzonej dosłowności, prowadząc tym samym do znaczeniowej redundancji. Za przykład posłużyć mogą utwory składające się na warstwę dźwiękową *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (*Etiuda rewolucyjna* Fryderyka Chopina, *Revolution 9* Beatlesów czy *Talkin’ Bout a Revolution* Tracy Chapman) lub też *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta (*Money, Money, Money* Abby, *Man Who Sold the World* Davida Bowiego czy *It’s a Man’s, Man’s, Man’s World* w wykonaniu The Residents). Nie wszystkie jednak związki muzyki z rzeczywistością przedstawioną okazują się tak oczywiste – w wielu spektaklach właściwe odczytanie cytatu czy też aluzji, jakiej jest on źródłem, staje się możliwe dopiero po uprzednim poznaniu kontekstu (kulturowego, społecznego bądź politycznego) związanego z danym utworem.

Warstwa akustyczna w przedstawieniach Jana Klaty stanowi kolaż rozmaitych gatunków, konwencji i stylów muzycznych – począwszy od jednogłosowych pieśni religijnych i patriotycznych, przez muzykę klasyczną, aż po największe przeboje rocka czy popu. Mimo dużej rozpiętości formalnej, brzmieniowej i gatunkowej utwory, po które sięga reżyser, układają się w rodzaj muzycznego kanonu, w którym można wskazać wiele stałych, powracających wciąż motywów. Jednym z nich jest eksponowanie muzyki rockowej, w tym bardzo często twórczości konkretnych wykonawców (Joy

Division, David Bowie, Iggy Pop, Nirvana), innym zaś wykorzystywanie popkulturowych kliszy w sposobie prezentacji określonych utworów (sposób wykonania utworu *Feel* Robbiego Williamsa w *Orestei*, *In the Air Tonight* Phila Collinsa w *Ziemi obiecanej* czy wreszcie *Dumki na dwa serca* Edyty Górniak i Mieczysława Śmiełki w *Trylogii*).

Zakres konotacji, jakie niosą ze sobą określone kompozycje, reżyser nieustannie poszerza za pomocą licznych zabiegów modyfikujących i zniekształcających pierwotny materiał muzyczny. Trawestacje te dokonywane są zarówno na poziomie warstwy brzmieniowej, jak i wykonawczej. Wykorzystywane na szeroką skalę covery, remiksy, sample i mash-upy (połączenie dwóch lub więcej utworów w jednej kompozycji muzycznej) wzbogacają referencyjny potencjał cytowanych utworów, czasem potęgując, innym zaś razem całkowicie zmieniając ich pierwotne znaczenia. W *Trylogii* wymowa tragicznego utworu miłosnego *Love Will Tear Us Apart* zespołu Joy Division przypisanego do postaci Bohuna (Zbigniew W. Kaleta) wzmocniona zostaje wykorzystaniem coveru tej piosenki w wykonaniu tuwińskiej grupy Yat-Kha, posługującej się bardzo niskim śpiewem alikwotowym. Podobny efekt przynosi wykorzystana w finale *Ziemi obiecanej* zremiksowana i pokawałkowana piosenka *I Will Always Love You* Whitney Houston, którą Lucy Zucker żegna się z ukochanym – rozpadająca się, przesterowana wersja utworu odzwierciedla graniczącą z obłędem rozpacz porzuconej kobiety, której oryginalne nagranie nie oddałoby w aż takim stopniu. Muzyczne trawestacje nierzadko stają się również źródłem odwrotnych w stosunku do pierwowzoru znaczeń – nowy sens zyskuje na przykład *Marsylianka w Sprawie Dantona*, wykonana przez jakobinów przy użyciu pił mechanicznych, czy też mash-up łączący dwie wersje utworu *Heroes* w scenie ilustrującej męki zdemaskowanego Klaudiviusza (oryginalne wykonanie Davida Bowiego oraz symfoniczną aranżację utworu autorstwa Philipa Glassa).

W swych inscenizacjach Kłata bardzo szeroko wykorzystuje semiologiczną funkcję muzyki, wypełniając teatralną rzeczywistość szeregiem powiązanych z nią muzycznych cytatów. Ów proces zestawiania poszczególnych scen przedstawienia z konkretnymi kompozycjami odbywa się często intuicyjnie:

Najpierw mam jeden czy dwa punkty zaczepienia: nie wiem, jaka będzie cała muzyka, ale znam już gatunek muzyczny, albo wiem, z czym będą kojarzone dźwiękowo ważne sceny, a później już na automatycznym pilocie przeszukuje się płytotekę albo szuka nowych rzeczy, chodzi po sklepach i tak dalej¹¹⁰.

Rolę zwornika pełnić może charakter utworu (jego struktura melodyczna lub rytmiczna), okoliczności powstania (moment historyczny, kontekst społeczny czy polityczny), image bądź biografia artysty, a także teledysk lub okładka płyty. W przypadku utworów wokalnych (stanowiących znaczącą większość wykorzystywanych przez Kłatę kompozycji) elementem spajającym świat przedstawiony z cytatem muzycznym jest przede wszystkim treść piosenki.

Jednym z najważniejszych skutków tak szeroko rozumianego „umuzycznienia” jest wypracowanie nowej linii porozumienia między sceną a widownią – alternatywnego modelu komunikacji teatralnej opartego na strukturach muzycznych. Prowadzony na tym poziomie dialog z widzem może stać się źródłem dodatkowych kontekstów interpretacyjnych, oczywiście pod warunkiem właściwego rozpoznania i umiejscowienia cytatu muzycznego w scenicznej rzeczywistości – proces ten jednak nie zawsze jest łatwy i w takim samym stopniu dostępny wszystkim odbiorcom przedstawienia. Nawet jeśli widz rozpozna cytat, to jego wiedza na temat utworu może nie obejmować kontekstów, które zadecydowały o wykorzystaniu go w spektaklu. Proces dekodowania znaczeń muzycznych może

¹¹⁰ *Druga strona singla...*, s. 7.

zatem odbywać się albo na jednym albo też na kilku poziomach. Pierwszy związany jest z samym utworem i szeregiem przypisanych mu konotacji (także tych wykraczających poza sferę muzyczną) – dostępny jest zatem tej grupie widzów, która jest w stanie rozpoznać cytaty muzyczny bądź też osadzić go w określonym kontekście kulturowo-społecznym. Drugi obejmuje relację między utworem a rzeczywistością przedstawioną – w celu określenia zakresu i charakteru referencji widz wykorzystać może znajomość pozamuzycznych konotacji związanych z określoną kompozycją bądź też (w przypadku nierozpoznania cytatu) ograniczyć się do informacji danych mu w trakcie jej odtwarzania – wartości czysto brzmieniowych, tekstu, sposobu wykonania – i na tej podstawie określić związek muzyki z teatralną fikcją.

Możliwe sposoby dekodowania znaczeń na obu poziomach dobrze ilustruje ścieżka dźwiękowa wykorzystana w spektaklu *H.*, stanowiącym współczesną adaptację Szekspirowskiego *Hamleta*. Przedstawienie zrealizowane z zespołem Teatru Wybrzeże wystawiono w przestrzeni Stocznii Gdańskiej – miejscu obciążonym konkretnymi konotacjami historycznymi. W przeciwieństwie do inscenizacji takich jak *Sprawa Dantona*, *Ziemia obiecana* czy *Trylogia*, gdzie muzyka w sposób oczywisty koresponduje z treścią przedstawienia, semantycznie koncentrując się wokół głównych jej motywów, w *H.* „muzyka nie układa się w spójną wizję – jest heterogeniczna, prowadzi w różne strony, wybrzmiewa jako swobodny komentarz i propozycja wyjścia daleko poza spektakl”¹¹¹. Choć pojawiające się utwory muzyczne przypisane zostają konkretnym scenom i zdarzeniom świata przedstawionego, to jednak w tym wypadku istotny jest przede wszystkim kontekst pozasceniczny, do którego się odwołują. Jak słusznie zauważa w swym artykule Jan Czapliński, „choć odpowiedzią na pytanie, co zrobiliśmy ze swoją

¹¹¹ J. CZAPLIŃSKI: *Popskreczing*. „Dialog” 2009, nr 11, s. 81–82.

wolnością, rządzi w tym spektaklu myślenie Solidarnościowe, przez muzykę Kłata podpowiada inne rodzaje przemyślenia wolności”¹¹², a także buntu jednostki wobec ograniczeń systemu politycznego. Ów muzyczny kolaż rozpoczyna buntownicza i zagrzewająca do walki piosenka *Seven Nation Army* rockowego zespołu The White Stripes. Odtworzony z magnetofonowej taśmy utwór towarzyszy golfowej rozgrywce Hamleta i Horacja, stając się jednocześnie prologiem do spektaklu. Zdecydowane ruchy aktorów skoordynowane zostają z ostrym rytmem i charakterystycznym gitarowym riffem piosenki, zaś tekst utworu stanowi zapowiedź decydującego starcia, jakie przyjdzie rozegrać Hamletowi – konfrontacji z pozbawionym skrupułów i moralności dworem królewskim:

I'm gonna fight 'em off
A seven nation army couldn't hold me back
They're gonna rip it off
Taking their time right behind my back
And I'm talking to myself at night
Because I can't forget [...]
And a message coming from my eyes
Says leave it alone.

Za pomocą słów piosenki i jej kontestacyjnego charakteru reżyser kreśli postać Hamleta (Marcin Czarnik) jako młodego nonkonformisty, zamierzającego za wszelką cenę dociec prawdy i pomścić śmierć ojca. Nawet bez rozpoznania utworu The White Stripes towarzyszącą tej scenie muzykę bez trudu powiązać można z decyzją i dalszymi losami księcia. Rozpoznanie wzbogaca ją jednak o dalsze konteksty: *Seven Nation Army* jest bowiem utworem chętnie wykorzystywanym przez drużyny sportowe (szczególnie podczas meczów piłki nożnej) jako hymn zagrzewający do walki. Sportowy duch unosi się

¹¹² Ibidem, s. 82.

zresztą nad całą inscenizacją: wszyscy aktorzy noszą szermiercze stroje, a finałowa scena pojedynku Hamleta i Laertesza rozegrana zostaje na wzór współczesnych zawodów w tej dyscyplinie. Nieco na przekór panującej na królewskim dworze atmosferze spisku i obłudy reżyser wybiera właśnie tę formę sportu, w której ujęte w kodeks zasady szacunku wobec przeciwnika stanowią integralną część pojedynku. Białe stroje Klaudiusza i Gertrudy zostają jednak szybko splamione czerwonym winem, zaś czarne maski szermiercze, jakie podczas finalnego pojedynku zakładają wszyscy bohaterowie dramatu, skrywają wrogie oblicza członków królewskiego dworu.

Muzyka w *H.* nie wiąże się w sposób oczywisty z treścią dramatu – raczej podsuwa pewne nowe tropy, poszerzając w ten sposób możliwe horyzonty interpretacyjne. Pojawiające się w spektaklu utwory pełnią zatem podwójną rolę – z jednej strony stanowią muzyczną ilustrację dla poszczególnych scen spektaklu, z drugiej zaś tworzą odrębny, niezwiązany bezpośrednio z akcją sceniczną tok narracyjny. Za Janem Czaplińskim porządek ten określić można jako szeroko rozumianą narrację wolnościową. Prowadzona jest ona równolegle z pozostałymi wątkami przedstawienia, choć dostrzeżenie jej wymaga rozpoznania kolejnych, wprowadzanych przez reżysera cytatów muzycznych: piosenki *If There's a Hell Below, We're All Going To Go* Curtisa Mayfielda – wokalisty znanego ze swych zaangażowanych społecznie, antyrasistowskich tekstów poruszających sprawy czarnoskórych obywateli USA; utworu *Private Life* The Pretenders w wykonaniu Grace Jones – ikony kultury gejowskiej o androgynicznym, kontrowersyjnym wizerunku; słynnego *Heroes* Davida Bowiego o kochankach spod muru berlińskiego; czy wreszcie uznaną za hymn generacji X rewolucyjną piosenkę *Smells Like Teen Spirit* zespołu Nirvana. Tylko niektóre z wymienionych utworów pojawiają się w pierwotnej, niezmienionej wersji – Kłata przeważnie wykorzystuje ich covery, remiksy bądź tworzy muzyczne mash-upy poprzez nałożenie na oryginał kolejnej ścieżki dźwiękowej

(przykład: połączenie utworu *Heroes* Davida Bowiego z jego symfoniczną wersją autorstwa Philipa Glassa). W ten sposób nie tylko modyfikuje pierwotne znaczenia przypisane konkretnym utworom, ale też dostosowuje wykorzystane nagrania do czasu trwania i charakteru poszczególnych scen spektaklu. W efekcie muzyczne cytaty, nawet jeśli nie zostaną rozpoznane przez widza, stają się tłem dla wykreowanych w spektaklu obrazów – ilustrują i dookreślają zbudowane w oparciu o tekst dramatyczny sytuacje sceniczne.

Jednocześnie to właśnie za pomocą muzyki reżyser wykracza daleko poza ramy świata przedstawionego, sytuując swą inscenizację w szerszym, polityczno-kulturowym kontekście. Utkana z kryptocytatów warstwa dźwiękowa *H.* nie odnosi się w bezpośredni sposób do rzeczywistości scenicznej i kieruje się w stronę nowych, pozadramatycznych znaczeń. Taki sposób funkcjonowania muzyki sytuuje gdański spektakl w opozycji do innych inscenizacji reżysera, w których muzyka staje się znakiem czy też emblematem proponowanej przez reżysera wizji świata przedstawionego.

W spektaklach takich jak *Rewizor*, *Sprawa Dantona* czy *Ziemia obiecana* muzyka w sposób bezpośredni koresponduje z rzeczywistością przedstawioną, stając się emblematem głównego tematu spektaklu: rzeczywistości PRL-u w *Rewizorze*, rewolucji w *Sprawie Dantona* czy wreszcie kapitalizmu, którego synonimem staje się pieniądź w *Ziemi obiecanej*. We wszystkich trzech spektaklach warstwa muzyczna – w całości złożona z cytatów – stanowi niejako odbicie znaczeń dyktowanych przez pozostałe elementy sceniczne. Można powiedzieć, że muzyka w sposób demonstracyjny ogrywa tu zasadniczy temat spektaklu, przyczyniając się tym samym do jego ekspozycji.

W wałbrzyskim *Rewizorze*¹¹³, którego akcję Kłata przenosi w polską rzeczywistość okresu PRL-u, królują polskie i zagraniczne

¹¹³ Premiera spektaklu odbyła się w Teatrze im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu w marcu 2003 roku i stanowiła debiut reżyserski Jana Kłaty.

przeboje lat siedemdziesiątych. Począwszy od rozpoczynających spektakl piosenek grupy Boney M. – *Rivers of Babylon*, *Daddy Cool* i *Ma Baker* – aż po finałowe wykonanie utworu *Cała sala śpiewa z nami* z repertuaru Jerzego Połomskiego. Wszystkie cytaty muzyczne, które pojawiają się w przedstawieniu, pozostają w ścisłym związku z inscenizacyjnym zamysłem reżysera, aby akcję Gogolowskiego *Rewizora* osadzić w historycznych realiach Polski Ludowej, w jednym z małych prowincjonalnych miasteczek. Strategia, jaką posługuje się Kłata w *Rewizorze*, polega na celowej redundancji znaków odsyłających do wskazanego okresu historycznego. Owo nagromadzenie charakterystycznych dla PRL-u symboli objawia się zarówno w wizualnej, jak i akustycznej warstwie przedstawienia. Portret Edwarda Gierka zawieszony na czerwonej zasłonie ponad sceną, szklane gablotki z komunikatami i hasłami propagandowymi, a następnie mieszkanie Horodniczego z charakterystyczną meblościanką, półkotapczanem i adapterem – to tylko kilka z wielu scenograficznych emblematów polskiego socjalizmu. Na poziomie muzycznym odpowiada im szereg utworów popularnych w owym okresie: piosenki Boney M., *Kolorowe jarmarki* Janusza Laskowskiego, *Čas růží* Karela Gotta, *Goodbye my Love*, *Goodbye* Demisa Roussosa, *Batumi* zespołu Filipinki, *Guantanamo* Goombay Dance Band czy wreszcie wykonany przez aktorów utwór *Był taki czas* z serialu telewizyjnego *Stawka większa niż życie*. Przeboje lat siedemdziesiątych nieustannie towarzyszą akcji i działaniom aktorów – ponadto ich pojawianie się za każdym razem jest fabularnie motywowane. Piosenki Boney M. słyszymy podczas lokalnego dancingu rozpoczynającego spektakl, *Čas růží* wybrzmiewa w hotelowej restauracji, w której Horodniczy (Wiesław Cichy) po raz pierwszy spotyka się z domniemanym rewizorem Chlestakowem (Hubert Zduniak) – wcześniej widzimy, jak kelner nastawia gramofonową płytę z utworami Karela Gotta.

Choć zasadniczą funkcją muzyki w spektaklu jest nieustanne podkreślanie czasu i atmosfery miejsca, to jednak strategia, jaką posłużył się Kłata przy opracowywaniu warstwy muzycznej, nie polega tylko i wyłącznie na włączeniu w tkanę spektaklu przypadkowych utworów muzycznych kojarzących się z PRL-em. Nagromadzenie, czy też – jak zabieg ten określa Artur Duda – enumeracja zjawisk i artefaktów peerelowskiej popkultury¹¹⁴ (w tym wypadku muzyki) ściśle wiąże się z samą akcją, nierazkiedy stanowiąc ironiczny bądź groteskowy komentarz do poszczególnych scen. I tak na przykład *Batumi* i *Guantanamo* towarzyszą miłosnym igraszkom Chlestadkowa i córki Horodnickiego – tym razem dźwięki piosenek płyną z domowego adaptera w pokoju dziewczyny. Pierwszy utwór, wybrany zresztą przez Horodnickównę, odzwierciedla naiwność i infantylność nastolatki podkreślone wykonanym przez nią tańcem z lalkami. Drugi jest efektem bardzo sprytnego zagrania „rewizora”, któremu gorące rytmy kubańskiej *Guantanamo* mają pomóc w szybkim uwiedzeniu młodej Horodnickówny. Zabiegiem o charakterze kontrapunktowym jest wykorzystanie piosenki Demisa Roussosa w scenie „ucieczki” Chlestadkowa, tuż po złożonych wcześniej przez niego oświadczeniach. Mężczyzna opuszczający w pośpiechu mieszkanie Horodnickich obiecuje wrócić następnego dnia i rozpocząć przygotowania do ślubu – czułym pożegnaniom z przyszłymi „teściami” towarzyszy utwór *Goodbye My Love, Goodbye* z powtarzającym się w refrenie wersem: „I always will be true, so hold me in your dreams/ Zawsze będę ci wierny, więc zachowaj mnie w swoich marzeniach”. Piosenka stanowi ironiczny komentarz do sytuacji scenicznej – oszust podający się za rewizora zadrwił bowiem nie tylko z Horodnickiego, ale także z jego córki i żony oraz

¹¹⁴ Zob. A. DUDA: *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010.

pozostałych urzędników zarządzających miastem. Finał przedstawienia, w którym cała prawda wychodzi na jaw, jest jednym z najbardziej gorzkich momentów inscenizacji. Oszukany Horodniczy zaśpiewa jeszcze jedną, ostatnią już pieśń – będzie to utwór *Cała sala śpiewa z nami* z repertuaru Jerzego Połomskiego, której tekst zostanie zmieniony i uzupełniony następującymi wersami z dramatu Mikołaja Gogola:

Patrzcie, patrzcie
 Patrzcie wszyscy
 Na jakiego durnia wyszedłem [...]
 Z czego się śmiejecie?
 Z samych siebie się śmiejecie¹¹⁵.

W *Rewizorze* muzyka funkcjonuje jako znak okresu historycznego, w który reżyser przenosi akcję dramatu Gogola – ma zatem podkreślać związki z kulturą PRL-u i stanowić jej wyraz. Jest też całkowicie podporządkowana tej nadrzędnej idei interpretacyjnej. Podobną strategię zastosuje Kłata w przedstawieniu *Sprawa Dantona*, opartym na dramacie Stanisławy Przybyszewskiej. Tutaj tematem – hasłem wywoławczym, rozwijanym na wszystkich poziomach inscenizacji, jest rewolucja. Staje się ona głównym motywem muzycznego kolażu, jaki proponuje reżyser. Słowo „kolaż” wydaje się najlepiej oddawać istotę muzycznego zabiegu polegającego na wykorzystaniu w spektaklu różnorodnych stylistycznie i historycznie utworów muzycznych podejmujących temat rewolucji. W wybranych przez Kłatę piosenkach sama „rewolucja” rozumiana jest bardzo szeroko i niekoniecznie wpisuje się w kontekst polityczny – choć taką jej wykładnię sugeruje dramat Przybyszewskiej opisujący wydarzenia rewolucji francuskiej oraz postaci z nią związane. W spektaklu

¹¹⁵ Zob. M. GOGOL: *Rewizor: komedia w 5 aktach*. Przeł. J. TUWIM. Kraków 1950.

w równym stopniu przywołuje się motywy rewolucji kulturalnej i obyczajowej, w czym w zdecydowany sposób pomaga muzyka.

Do tematu rewolucji Kłata podchodzi w sposób ironiczny i groteskowy, od początku do końca prowadząc intertekstualną grę z tematem. Dokonując swoistej dekonstrukcji „rewolucyjnych idei”, obnaża jednocześnie ich zafałszowany obraz i brutalne mechanizmy działania. W spektaklu rewolucyjna walka jest w istocie starciem pomiędzy jednostkami – jednym z „ojców” francuskiej rewolty Dantonem (Wiesław Cichy) i przywódcą jakobinów Robespierre’em (Marcin Czarnik) – odbywa się ona bez udziału mas oraz bez uwzględniania ich interesów. Jak zauważa Monika Kwaśniewska, „w przedstawieniu nie ma obecnych w dramacie scen obrazujących nastroje ludu; są tylko walczące o władzę – terrorem lub populizmem – elity polityczne funkcjonujące na zasadzie rządów absolutnych jej lidera”¹¹⁶. Ów konflikt pomiędzy przedstawicielami wrogich stronnictw od początku do końca ilustrowany jest serią popkulturowych cytatów, wśród których decydującą rolę odgrywa muzyka. Już pierwszej scenie spektaklu, przedstawiającej Robespierre’a leżącego w wannie – nawiązanie do słynnego obrazu Jacquesa-Louisa Davida *Śmierć Marata* – towarzyszy znamienny w swej wymowie utwór *Requiem for a Jerk* w wykonaniu grupy Placebo. Tytułowe „rekwiem dla idioty” czytać można jako oświadczenie Robespierre’a w sprawie Dantona:

Listen to the organ that I play for you
Since you got no choice, hear me through
You look as if you like it, but you seem reserved
It’s my requiem for a jerk

¹¹⁶ M. KWAŚNIEWSKA: *Rewolucja w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego i w teatrze Jana Kłaty*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989...*, s. 216.

Requiem for a Jerk wykonane cieniem głosem przez biseksualnego Briana Molko staje się pieśnią-przemówieniem Robespierre'a, którego w swej inscenizacji rysuje Kłata jako sentymentalnego wrażliwca, idąc tropem podsuniętym przez Przybyszewską. W opozycji do niego stawia Dantona – grubiańskiego kuglarza, zręcznego manipulatora, potrafiącego grać na emocjach tłumu. Ich walkę ilustruje reżyser całą serią muzycznych odpowiedników, tworząc swoistą „rewolucyjną” playlistę. Pierwszym zestawieniem jest *Children of the Revolution* brytyjskiej grupy rockowej T-Rex przypisana jakobinom oraz *Etiuda rewolucyjna* Chopina wyrażająca tu ostrożny i mniej radykalny program polityczny Dantona oraz jego zwolenników. Podsumowaniem pierwszej części spektaklu, polegającej przede wszystkim na prezentacji politycznych stanowisk obu ugrupowań, jest *Talkin' Bout a Revolution* Tracy Chapman:

Don't you know
They're talkin' about a revolution
It sounds like a whisper [...]
Poor people gonna rise up
And get their share
Poor people gonna rise up
And take what's theirs

Sięgnięcie po tę właśnie piosenkę jest kolejnym ironicznym gestem ze strony reżysera, bowiem tekst utworu czarnoskórej wokalistki, mówiący o społecznej niesprawiedliwości i nierówności, niewiele ma wspólnego z działaniami Dantona i Robespierre'a, którzy są skoncentrowani wyłącznie na własnych planach i ambicjach. W ich myśleniu o rewolucji lud jest tylko narzędziem służącym realizacji owych zamierzeń, środkiem pomocniczym do przejęcia władzy. Odwoływanie się do narodowych uczuć i podniosłych tonów obecne w przemówieniach liderów to jedynie kamuflaż, zbiór pustych pojęć, za którymi nie stoją żadne działania. Tak też traktować należy

*Marsylian*kę, która pojawi się tu w rozmaitych interpretacjach. Podczas procesu Danton przedstawi jej karykaturalną, utrzymaną w hip-hopowej stylistyce wersję, próbując ociepleniem wizerunku i pojednawczą gestykulacją zjednać sobie przychyłność sądu i ludu. Kiedy to nie pomoże, sięgnie nawet po *Do You Really Want To Hurt Me* Culture Club, kokietując widownię, podobnie jak czynił to Boy George w teledysku swej piosenki z lat osiemdziesiątych. Odpowiedzią jakobinów na zręczne sztuczki Dantona będzie ich własna wersja *Marsylian*ki – wykonana przy użyciu pił mechanicznych. Gest ten staje się aktem przemocy i terroru, zapowiadając politykę rządów Robespierre’a i jego współpracowników. Danton zostaje zgładzony, zaś jego umiarkowany program rewolucyjny zastąpiony radykalnymi i krwawymi dyrektywami jakobinów. Skutki nowych rządów odsłania symboliczny *Revolution 9* – utwór pochodzący ze słynnego *The White Album* Beatlesów. *Revolution 9* to kompozycja eksperymentalna, w której John Lennon inspirował się sztuką awangardową oraz muzyką konkretną Edgara Varèse i Karla Heinza Stockhausena. Technika wykorzystana w utworze polega na zapętleniu fragmentów kolejnych taśm magnetofonowych, w efekcie czego powstaje niekontrolowany i chaotyczny kolaż dźwiękowy. Nie bez przyczyny Artur Duda określa go mianem „obrazu rewolucyjnej fazy terroru”:

w muzyce brak melodii, rytmu, elementarnego porządku, brak ułożonego, sensownego tekstu. Tylko sample, zgrzyty, strzępki, mechaniczne powtarzane „Number 9”¹¹⁷.

Owej dźwiękowej dezintegracji odpowiada obraz miotających się w rozproszeniu ciał – złaknionych i znajdujących się na granicy obłędu jakobinów. Przez osiem minut trwania alogicznej i pozbawionej spójnej formy *Revolution 9* na scenie widzimy wizję całkowitego

¹¹⁷ A. DUDA: *Na śmietniku popkultury...*, s. 67.

rozpadu struktury społecznej oraz wiążących ją więzi, do czego doprowadzi jakobiński terror. Po tym wizualno-dźwiękowym portrecie porewolucyjnego spustoszenia na scenie pozostają już tylko głowy Robespierre'a i Saint-Justa dyskutujące na temat wolności.

Choć muzyka w spektaklach Jana Klaty staje się jednym z najsilniej eksponowanych tworzyw scenicznych, to jednak, paradoksalnie, zakres pełnionych przez nią funkcji nie jest tak szeroki, jak w inscenizacjach przywołanych wcześniej reżyserów. Jej zamierzona dosłowność, polegająca na ścisłym odwzorowywaniu znaczeń świata przedstawionego, w istocie pomniejsza jej rolę jako czynnika budującego dramaturgię przedstawienia, rozjaśniającego niedopowiedzenia, odkrywającego pęknięcia, luki i nieujawnione sensy tekstu. Oczywiście jako cytata muzyczny odsyła ona do szerokiego kręgu znaczeń pozadramatycznych – kontekstów społecznych, historycznych i kulturowych – jednakże tworzy w ten sposób raczej narrację alternatywną, równoległą do tej, z którą za sprawą strategii powtórzenia i redundancji splata się w sposób bezpośredni.

W ścisłym odwzorowywaniu przez muzykę znaczeń świata przedstawionego Stanisław Radwan widział największe zagrożenie dla jej działania, które wiązał z pojęciem tautologii. Jana Kłata w swych spektaklach nie tylko nie zważa na owo niebezpieczeństwo, ale z duplikacji sensów czyni nadrzędną strategię inscenizacyjną.



4. *Ślub*, reż. JERZY JAROCKI, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI



5. *Tak zwana ludzkość w oblężeniu*, reż. JERZY GRZEGORZEWSKI, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.
Fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI



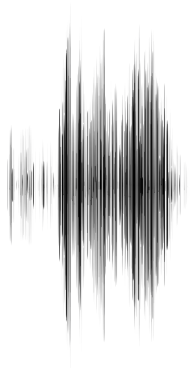
6. Konrad (ANDRZEJ HUDZIAK). *Kalkuerk*, reż. KRYSZTIAN LUPA, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Fot. MAREK GARDULSKI



7. Scena barowa. Od lewej: Kaliban (RENATE JETT), Stefano (JACEK PONIEDZIAŁEK), Trinkulo (STANISŁAWA CELIŃSKA).
Burza, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości w Warszawie. Fot. STEFAN OKOŁOWICZ

Rozdział IV

Performatywny wymiar muzyki scenicznej



Od rozumienia do emergencji znaczenia

Przedstawione w poprzednim rozdziale rodzaje korelacji między muzyką a teatralnym uniwersum, uwzględniające stosunek tej pierwszej do fikcyjnego świata wykreowanego na scenie, można w dużej części analizować, wykorzystując perspektywę semiologiczną i hermeneutyczną. Ujmując to inaczej – myślenie o muzyce w kategorii znaku wciąż znajduje zastosowanie w analizie oraz interpretacji pewnych przejawów dźwiękowości w teatrze. Kiedy bowiem funkcję muzyki chcemy opisać w kontekście świata przedstawionego, jej semiologiczny potencjał – choć nie zawsze postrzegany jako jednoznaczny i koherentny – wysuwa się na plan pierwszy, przysłaniając, a tym samym odsuwając na dalszy tor, inne możliwe perspektywy. Jednak już na podstawie przywołanych w poprzedniej części pracy przykładów oddziaływania muzyki w konkretnych przedstawieniach zauważyć można, iż semiotyka, jak również analiza hermeneutyczna nie zawsze okazują się wystarczającymi metodami do opisu teatralnej fonosfery. Dzieje się tak przede wszystkim w przypadku tych fragmentów przedstawienia, w których muzyka nie wiąże się w sposób oczywisty z akcją spektaklu, natomiast staje się w znacznym stopniu elementem autonomicznym, niepodlegającym fabularnej kontroli – jak w przywołanej (*A*)*pollonii* Warlikowskiego, w której występujący na scenie zespół potraktować można jako odrębny fenomen spektaklu, w dużej mierze wpływający jednak

na sposób jego przebiegu oraz percepcji. Semiotycznym ramom wy-
mykają się również te sytuacje sceniczne, w których dźwiękowość
przedstawienia rodzi się spontanicznie na oczach widza i przy jego
udziale, przyjmując różnorodne znaczenia w zależności od reakcji
publiczności oraz stopnia jej partycypacji w tym procesie.

W tym rozdziale analizie poddane zostaną właśnie te przejawy
muzyczności w teatrze, dla których tradycyjne kategorie hermeneu-
tyczne i semiotyczne okazują się niewystarczającym narzędziem
opisu – po pierwsze ze względu na sposób wytwarzania dźwięków,
po drugie z uwagi na specyfikę ich oddziaływania na pozostałe ele-
menty przedstawienia.

Źródeł performatywnego myślenia o muzyce teatralnej należa-
łoby szukać w okresie reformy teatru. W przywoływanych wcze-
śniej przemyśleniach Adolpha Appii na temat muzyki scenicznej
oraz rozważaniach Eriki Fischer-Lichte dotyczących dźwiękowej
performatywności w teatrze i sposobów jej wytwarzania, odnaleźć
można wiele punktów stycznych. Appia dostrzegał zdolność muzyki
do kształtowania, „ożywiania” przestrzeni teatralnej, nadawania jej
konkretnych wymiarów w zespoleniu z ciałem aktora i jego ruchem:

Czas trwania dźwięków muzycznych uzewnętrznia się w przestrzeni
w dostrzegalnych proporcjach. [...] To właśnie grupy dźwięków zbli-
żają muzykę i przestrzeń. Zmienne czasy trwania tych grup kombi-
nują się pomiędzy sobą w nieskończoność i w ten sposób powstaje
zjawisko zwane rytmem, które nie tylko dotyczy przestrzeni, ale
może nierozzerwalnie zjednoczyć się z nią poprzez ruch. Ciało zaś
jest tego ruchu nośnikiem¹.

Owa „żywa przestrzeń” była dla Appii niczym innym, jak „płytą
rezonansową muzyki”, przestrzenią performatywną kształtowaną

¹ A. APPIA: *Dzieło sztuki żywej*. Przeł. L. KOSSOBUDZKI. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i oprac. J. HERA. Warszawa 1974, s. 97.

każdorazowo odmiennie, w zależności od relacji między dźwiękiem, ciałem i ruchem. Przestrzeń ta jest zatem pojęciem znacznie szerszym niż fizyczna przestrzeń sceny, w której poruszają się ciała aktorów. Ta druga w wyniku interakcji zachodzącej między ciałem a dźwiękiem zostaje niejako wchłonięta bądź zaanektowana przez rodzącą się z tego współoddziaływania przestrzeń performatywną. Choć pojęcie „performatywności” nie mogło pojawić się w sformułowaniach Appii, to jednak stworzona przez autora koncepcja „dzieła sztuki żywej” pozostaje bliska współczesnej estetyce performatywności oraz sposobom, w jakie definiuje ona przedstawienie i jego materialność.

Kiedy Fischer-Lichte pisze o performatywności dźwiękowej, odwołując się do muzycznego performansu Johna Cage’a, ma również na myśli związki muzyki z przestrzenią:

W 4’33 doszło do wyodrębnienia przestrzeni performatywnej jako przestrzeni dźwiękowej. Ta ostatnia rozciąga się poza przestrzeń geometryczną, w której ma miejsce przedstawienie, obejmując to, co ją otacza. Tym samym rozmywają się granice przestrzeni performatywnej, która otwiera się na leżące „poza” nią. Granice między wnętrzem a zewnątrz okazują się nieostre. Za sprawą dźwięków i odgłosów otaczająca przestrzeń przenika do przestrzeni performatywnej i poszerza ją do nieprzewidywalnych rozmiarów. Wszystko, co da się przypadkiem usłyszeć, staje się elementem przedstawienia i może przyczynić się do zmiany przestrzeni performatywnej².

W opisanym przez badaczkę zdarzeniu artystycznym niezamierzone dźwięki i odgłosy przyczyniły się do wytworzenia specyficznej przestrzeni dźwiękowej, którą ze względu na jej zmienny charakter, zależny od teatralnego „tu i teraz”, bez wątplenia określić można mianem performatywnej. Sama muzyka nie musi być jednak

² E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI i M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 201.

wynikiem przypadku, aby możliwe stało się wykazanie jej performatywnego działania – jak bowiem pisze Fischer-Lichte, „dźwiękowość za każdym razem stwarza specyficzną przestrzenność”³, stanowiącą efekt percepcji określonych zjawisk akustycznych ewokujących rozmaite asocjacje. Elementem, który może uczynić ją bardziej wyrazistą i jednolitą, jest ruch – za jego pomocą definiowane są proporcje oraz wymiary owej przestrzeni. Performatywność dźwiękowa w teatrze rodzi się bowiem zawsze w zetknięciu z żywym ciałem aktora, z przestrzenią, a przede wszystkim w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą przedstawienia, który staje się współtwórcą obrazów i sensów wyłaniających się przy udziale muzyki. Tego rodzaju emergencję znaczeń, polegającą na ich swobodnym konstruowaniu przez widza w drodze subiektywnego odbioru wrażeń wizualno-dźwiękowych, Fischer-Lichte dostrzega przede wszystkim w sztuce performance oraz pokrewnych jej odmianach współczesnego teatru. Jej przejawy da się jednak zaobserwować także w tradycyjnych formach współczesnego teatru dramatycznego – wszędzie tam, gdzie relacja między dźwiękiem, ruchem i przestrzenią wysuwa się na plan pierwszy, przysłaniając zdecydowanie bardziej arbitralne znaczenia samego tekstu.

Przyglądając się twórczości inscenizacyjnej przywoływanych wcześniej artystów, zauważyć można, jak różne oblicza scenicznej muzyczności prezentują często te same przedstawienia. W ich wybranych fragmentach ta sama warstwa dźwiękowa stanowić może wyrazisty emblemat świata przedstawionego – jak w spektaklach Jana Klaty czy w inscenizacjach Krystiana Lupy, w których muzyka jest ściśle skorelowana z wewnętrznym światem bohaterów – a równocześnie może przyczyniać się do performatywnego kształtowania/formowania przestrzeni, nawet jeśli sama nie jest wynikiem gestu artystycznego opartego na przypadkowym i niekontrolowanym

³ Ibidem, s. 203.

ruchu materii dźwiękowej. Performatywny wymiar muzyki scenicznej manifestować się będzie bowiem nieco inaczej niż możliwa performatywność muzyki autonomicznej. O ile w przypadku tej drugiej decydujące znaczenie ma sposób powstawania i wytwarzania dźwięków, powiązany najczęściej z aleatoryzmem, a często uwzględniający także udział słuchaczy w tym procesie, o tyle w przypadku muzyki teatralnej performatywność objawiać się będzie przede wszystkim w zdolności dźwięków i rytmu do konstytuowania owej ulotnej przestrzenności przedstawienia – wyznaczania jej wymiarów, atmosfery oraz definiowania jej w oparciu o teatralne „tu i teraz”. Wydaje się, że bez ciała aktora oraz jego ruchu w przestrzeni ów performatywny wymiar muzyki objawiałby się jedynie w częściowej postaci. Można powiedzieć, iż obecność aktorskiego ciała oraz jego sceniczna aktywność w tym wypadku niejako dopełniają, czy też wyzwalają, proces emergencji znaczeń zachodzący przy udziale muzyki. W procesie tym nieodzowny jest rytm – według Appii to on pozwala ciału „stwarzać przestrzeń”⁴, to znaczy wyznaczać jej proporcje i ją dookreślać. Również Erika Fischer-Lichte przypisuje mu dużą rolę, zauważając, iż we współczesnym teatrze rytm bardzo często staje się jedną z naczelných zasad regulujących i strukturujących przedstawienie, jest swoistym unifikatorem poszczególnych jego elementów:

To on wiąże określoną relacją cielesność, przestrzenność i dźwiękowość, reguluje ich pojawianie się i znikanie w określonej przestrzeni. [...] w wielu przedstawieniach teatralnych i performansach powstających od lat sześćdziesiątych rytm staje się przewodnią i nadrzędną, a może wręcz jedyną zasadą organizującą i strukturującą czas⁵.

Według autorki rytm jako naczelna zasada porządkująca przedstawienie opiera się nie tyle na regularności, co na powtarzalności –

⁴ A. APPIA: *Dzieło sztuki żywej...*, s. 129.

⁵ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 216.

„powstaje on przez powtórzenie i odchylenie, od tego, co powtarzane”⁶, dzięki temu to, co przewidywalne i zaplanowane, współdziała z tym, co jest wynikiem przypadku. To rytm sprawia, iż między cielesnością, przestrzennością i dźwiękowością w teatrze zachodzą wciąż nowe relacje, stwarzając tym samym „sprzyjające warunki dla funkcjonowania autopoiesis pętli feedbacku, a zarazem kierując uwagę widza na ten właśnie proces”⁷. Za sprawą rytmu, a właściwie kolejnych nakładających się na siebie struktur rytmicznych, w które wpisuje się nie tylko ciało aktora, ale także przestrzeń oraz percepcja widza, uwydatniona zostaje materialność przedstawienia, czy też raczej proces jej performatywnego stwarzania.

W dalszej części rozdziału analizie poddane zostaną spektakle, w których owa specyficzna korelacja cielesności, przestrzenności i dźwiękowości z jednej strony uwydatnia materialność przedstawienia, dążąc do ekspozycji fenomenalnego statusu poszczególnych jego elementów, z drugiej zaś powoduje zakłócenie stabilności tradycyjnego procesu percepcyjnego polegającego na odczytywaniu przez widza znaczeń arbitralnie narzucanych przez wykonawców. Performatywne wytwarzanie materialności w decydujący sposób wpływa bowiem na sposób konstruowania znaczeń przez odbiorcę, które w tym wypadku rodzić się będą przede wszystkim w wyniku bezpośredniego i zmysłowego postrzegania zjawisk, ciał, kolorów, kształtów przestrzeni czy wreszcie dźwięków. Wspomniany wyżej sposób „doświadczenia” scenicznej rzeczywistości nie neguje oczywiście semantyczności przedstawienia, a jedynie zwraca uwagę na możliwy dwutorowy sposób jego percepcji. Pierwszy, oparty na semiotycznym zestawianiu znaczeń generowanych przez poszczególne elementy przedstawienia z zaprojektowaną przez reżysera fikcją teatralną i rzeczywistością tekstu, jest wciąż możliwy, aczkolwiek

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 221.

poprzez eksponowanie materialności samych tworzyw scenicznych zostaje w dużym stopniu utrudniony. Drugi, przez Fischer-Lichte określany mianem emergencji, polega na tworzeniu znaczeń na drodze wolnych asocjacji wywoływanych przez często przypadkowe i dowolne łączenie określonych zjawisk akustyczno-wizualnych. Asocjacje te mogą jednak odsyłać tyleż samo do indywidualnych przeżyć i doświadczeń widza, co do intersubiektywnych kodów kulturowych. Różnice między pierwszym i drugim sposobem percepcji przedstawienia Fischer-Lichte tłumaczy w sposób następujący:

Tak więc proces tworzenia znaczeń na drodze wolnych asocjacji różni się znacznie od intencjonalnie dopełnianego procesu rozumienia i interpretacji. Podczas gdy w tym ostatnim podmiot szuka określonych znaczeń, które – niezależnie od przyjętych kryteriów – do siebie „pasują” (choć nie zawsze interpretujący ma swobodny do nich dostęp), tutaj znaczenia pojawiają się bez jego woli i wysiłku, a czasem nawet wbrew jego woli⁸.

Jak zostało wcześniej wspomniane, performatywny wymiar muzyki scenicznej najwyraźniej ujawnia się tam, gdzie owa szczególna koincydencja zjawisk audialnych i wizualnych zaczyna dominować nad tradycyjnym sposobem przekazywania znaczeń – eksponując swój materialny charakter, zakłóca linearność przedstawienia, choć wciąż pozostaje z nim ściśle powiązana. Chodzić będzie tu zatem o sytuacje/sceny/sekwencje, w których performatywne wytwarzanie materialności oraz związana z nim emergencja znaczeń następują przy silnym lub wręcz dominującym udziale muzyki. Proces ten pozwolą zobrazować „muzyczne” fragmenty kilku wybranych przedstawień.

⁸ Ibidem, s. 233.

Rytm a materialna obecność ciała

Jako pierwszy i bodaj najbardziej reprezentatywny przykład wspomnianego sposobu funkcjonowania muzyki w przedstawieniu teatralnym posłużyć może scena ze spektaklu *Poskromienie złościcy* Krzysztofa Warlikowskiego. W inscenizacji tej muzyka nie jest jedynie biernym towarzyszem akcji dramatycznej, lecz nieustannym prowokatorem, wyznaczającym rytm oraz dookreślającym ruch sceniczny aktorów. Tworzona jest na żywo przez grupę muzyków towarzyszących aktorom na scenie – fakt ten znacznie zwiększa siłę jej oddziaływania.

Obecność muzyków na scenie tylko w wybranych fragmentach spektaklu motywowana jest teatralną fikcją – cały czas pozostają oni jednak widoczni zarówno dla widza, jak i dla aktorów. Dźwięki akordeonów i saksofonów wypełniają większość scenicznych obrazów – towarzyszą rodzącym się konfliktom, stymulują dramatyczne napięcie, wreszcie kierują tempem akcji. Ślubnym negocjacom między ojcem Bianki i Katarzyny a konkurentami do ich ręki towarzyszy zawsze „agresywny, ostinatowy motyw grany na akordeonie”, który „podjudza i ponagla pertraktujące i walczące za sobą strony”⁹. Podobnym motywem muzycznym sygnalizowany jest każdy decydujący zwrot akcji. Ale są w tym spektaklu również sekwencje, w których

⁹ G. NIZIOŁEK: *Warlikowski – extra ecclesiam*. Kraków 2008, s. 22.

tempo muzyki słabnie, a gwałtowne *forte* stopniowo przechodzi w transowe i miętko brzmiące *mezzoforte*.

Choć w *Poskromieniu złościcy* Warlikowski raczej ściśle trzyma się tekstu dramatycznego, linearnie przedstawiając przebieg akcji i dbając przy tym o zachowanie teatralnej iluzji, to jednak mniej więcej w połowie przedstawienia ów uporządkowany tok narracyjny zostaje zakłócony obrazem, w którym fikcyjność świata przedstawionego przysłonięta zostaje sceniczną materialnością. Tuż po pierwszej odsłonie małżeńskiej tresury, jakiej poddawana jest Katarzyna, na scenę wkraczają muzycy – wraz ze wzrostem dynamiki i intensywności dźwięków opuszczają ją natomiast kolejni aktorzy. Prócz muzyków na pustej scenie, z której usunięto elementy scenograficzne, pozostaje jedynie Andrzej Szeremeta grający postać Trania. Ciało mężczyzny, stojącego w centralnym punkcie przestrzeni scenicznej, zdaje się stopniowo podporządkowywać muzycznym frazom opartym na powtarzanych wielokrotnie tych samych motywach melodyczno-rytmicznych. Szeremeta zamyka oczy i sprawia wrażenie nieobecnego – tak jakby zupełnie zapomniał o roli oraz miejscu, w którym się znajduje. Wraz z muzycznym *crescendo* ruchy aktora stają się coraz bardziej śmiałe, wyzwolone, zmysłowe – w niewymuszony i naturalny sposób ciało aktora zatracą się w otaczających je dźwiękach. Przez chwilę zastanawiamy się jeszcze, czym jest ten nagły, transowy taniec Trania – z pewnością niektórzy widzowie usiłują szukać wskazówek w tekście Szekspira. Taniec nie ma jednak swego źródła w literackim pierwowzorze – pojawia się niespodziewanie i bez żadnego uzasadnienia. Im wcześniej zdamy sobie sprawę z rozdźwięku między przywołaną sceną a światem przedstawionym, tym szybciej przyjdzie nam dostrzec również proces oderwania się *signifiant* od *signifié*. W scenie tej ciało aktora przestaje bowiem odsyłać do postaci Trania – zamiast tego na oczach widza staje się bytem autoreferencyjnym, odnoszącym się do swej własnej materialności/fizyczności. Po kilku minutach do kołyszącego się na

środku sceny mężczyzny dołącza dwóch innych aktorów – najpierw Marcin Dorociński (Lucencjo), a następnie Sławomir Grzymkowski (Biondello). Ich improwizowany taniec trwa około pięciu minut – przez cały ten czas na scenie nie rozgrywają się żadne inne zdarzenia, uwagę widza przykuwają więc jedynie pogrążone w muzycznej ekstazie, pozbawione wcześniejszych kostiumów historycznych ciała trzech mężczyzn. Charakterystyczna jest kompozycja tej sceny – pusta, pozbawiona jakiegokolwiek dekoracji przestrzeń wypełnia się jedynie ruchem tańczących ciał prowokowanych dźwiękami akordeonów i saksofonów. Podczas tańca aktorzy nie komunikują się ze sobą, każdy z nich zajmuje osobne miejsce w przestrzeni sceny. Miejsce to wyznacza ich indywidualna kinesfera. Fizycznie mężczyźni pozostają w izolacji, łączy ich natomiast określona reakcja na percypowane dźwięki – jest nią całkowite podporządkowanie ruchów ciała muzyce.

Cielesna ekspresja aktorów narasta wraz z dynamicznym i harmonicznym rozwojem muzycznego akompaniamentu. Rytm powtarzających się tych samych fraz muzycznych wprowadza atmosferę transu, której poddają się zarówno tańczący aktorzy, jak i widzowie śledzący ich kolejne ruchy. Scena ta, ukonstytuowana niejako poza fikcyjnym czasem oraz miejscem akcji, eksponuje przede wszystkim cielesną obecność aktorów, która przysłania, a wręcz eliminuje istnienie postaci. Dochodzi tu zatem do specyficznego zrównania „znaczącego” i „znanego”. W centrum uwagi widza pozostaje reagujące na muzykę ciało, ujawniające pozbawiony określonego sensu gest taneczny. Można rzec za Hansem-Thiesem Lehmannem, iż owym „brakującym” celem ruchu jest tu ukazanie gestu samego w sobie¹⁰. „Ciało zostaje wystawione w swojej cielesnej konkretności, znajduje się w samym centrum uwagi patrzącego i tym samym

¹⁰ Zob. Rozdz. *Ciało*. W: H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA i M. SUGIERA, Kraków 2009.

wyduje się wyjęte z czasoprzestrzennego kontinuum”¹¹. Muzyka staje się w tym wypadku czynnikiem wyzwalającym ciało z konieczności reprezentacji świata przedstawionego.

Oczywiście dla sporej części widzów trójka aktorów wciąż pozostanie Traniem, Lucencjem i Biondellem, toteż uzasadnienia dla tejże sceny będą poszukiwać na poziomie teatralnej fikcji, w zaprojektowanej przez reżysera wizji świata przedstawionego. Dla Romana Pawłowskiego transowy taniec półnagich mężczyzn jest niczym innym, jak manifestacją męskiej dominacji¹², dla Rafała Węgrzyniaka – najgłębszym wyrazem melancholii związanej z płciowym zniewoleniem, przeszywającej cały spektakl¹³. Nawet jeśli dojdzie do wychwycenia takich powiązań (a z pewnością jest to możliwe), to jednak nie ulega wątpliwości, iż tym, co oddziałuje tu na widza w pierwszej kolejności, jest fenomenalna obecność aktorskiego ciała, nie zaś przypisywana mu zdolność reprezentacji fikcyjnego świata. Materialność, fizyczność ciała ujawniająca się pod wpływem muzycznego rytmu całkowicie przysłania tu możliwy, aczkolwiek mniej wyrazisty referencyjny potencjał tej sceny. Dotychczasowy porządek percepcji, polegający na postrzeganiu ciała aktora jako znaku postaci, zostaje zakłócony przez manifestację cielesności samej w sobie. Bynajmniej nie znaczy to jednak, że z owego performatywnego aktu nie mogą zrodzić się dodatkowe znaczenia. Całkowicie poddane muzycznym frazom ciała tańczących mężczyzn, usytuowane w różnych punktach sceny, na nowo zarysowują ramy przestrzeni performatywnej przedstawienia, otwierając ją na nowe skojarzenia oraz próby interpretacji. Ten proces wytwarzania znaczeń regulują jednakże zasady odmienne od tych, które towarzyszą tradycyjnym, hermeneutycznym bądź

¹¹ Ibidem, s. 277.

¹² Zob. R. PAWŁOWSKI: *Miasto mężczyzn*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 6.

¹³ Zob. R. WĘGRZYNAK: *Przemoc, perwersja i trans*. „Odra” 1998, nr 11.

semiotycznym procesom rozumienia. Erika Fischer-Lichte charakteryzuje je następująco:

Znaczenie fenomenalnego bytu postrzeganego ciała czy rzeczy wytwarza asocjacyjne znaczenia, które nie muszą konieczn­ie łączyć się z przedmiotem postrzegania. [...] Nie da się stwierdzić, jakie znaczenia pojawiają się na drodze asocjacji; nie da się też stwierdzić, jakie znaczenia percepcja powiąże z jakimi elementami teatralnymi. Stabilność porządku oznacza w tym przypadku najwyższy wymiar nieprzewidywalności. Proces percepcji przebiega w tym sensie całkowicie jako proces emergencji¹⁴.

W przywołanej scenie z *Poskromienia złoŃnicy* to muzyka prowokuje zaistniałą sytuację performatywną, narzuca rytm i wyzwala aktorską ekspresję. Uwydatniając fizyczność aktorów, bierze udział w procesie wytwarzania scenicznej materialności. Ciała tańczących mężczyzn bardzo trudno oderwać od dźwięków, jakim się one poddają, toteż na widza oddziałują tu bezpośrednio i jednocześnie: rytm, linia melodyczna, ruch oraz gesty aktorów.

W scenie tej muzyka, za sprawą podległego jej aktorskiego ciała, nie tylko przyczynia się do zmiany porządku percepcji, ale też – poprzez brak jakiegokolwiek motywacji fabularnej – umożliwia uruchomienie bardzo szerokiego pola asocjacji uwzględniających indywidualne preferencje i doświadczenia widza. Nowy wymiar zyskuje tutaj także przestrzeń sceniczna, którą definiuje owo szczególne zespolenie dźwięku, rytmu i ruchu. W wyniku zmysłowego współdziałania tych trzech elementów staje się ona przestrzenią performatywną, kształtowaną „tu i teraz” podczas konkretnego aktu percepcyjnego – pod względem działania bardzo bliską tej, którą w *Dziele sztuki żywej* projektował Adolphe Appia.

Z podobnym działaniem muzyki mamy do czynienia w *Burzy* – innej Szekspirowskiej realizacji Krzysztofa Warlikowskiego.

¹⁴ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 241.

Materialność scenicznego świata mocno objawia się tu w scenie dzikiego i chaotycznego tańca Stefano, Trinkula i Kalibana, sprostowanego energetyczną muzyką o szybkim tempie i dość ostrym rytmie. Nieprzewidywalność oraz brak fabularnego umotywowania tej sceny wyraźnie kontrastują z poprzedzającym ją obrazem – długą i w pełni zaplanowaną sceną ślubu Mirandy i Ferdynanda. Podobnie jak w *Poskromieniu złościcy*, muzyka i taniec pojawiają się tu nagle. Kiedy zaślubiny Mirandy i Ferdynanda dobiegają końca, zza sceny, w oparach dymnych wyłaniają się trzy postacie – uwagę widza skupia na sobie ich taniec stanowiący ciąg spontanicznych, nieprzewidywalnych ruchów korespondujących z towarzyszącym im motywem muzycznym.

Charakter tych ruchów w przestrzeni ma istotne znaczenie. Jak zauważa Lilianna Bieszczad, „bez względu na rodzaj zajmowanego miejsca, konkretne struktury ruchowe mogą to miejsce określać, np. ruchy tancerza o małym zasięgu odwracają uwagę odbiorcy od tego, co je otacza, skupiając ją na ciele tancerza, podczas gdy ruchy o dużym zasięgu podkreślają otoczenie i mogą scenę w szczególnie sposób charakteryzować, wzbogacać, piętnować”¹⁵. Ciała tańczących aktorów w *Burzy* poruszają się po wyższej płaszczyźnie sceny, wykorzystując całą jej przestrzeń. Ich ruchy – w przeciwieństwie do umiarkowanych i raczej „introwertycznych” gestów mężczyzn z *Poskromienia złościcy* – mają charakter otwarty. Stanowią je skoki, szerokie wymachy rąk, ekstatyczne wręcz drgawki i gwałtowne obroty ciał. Są to gesty „wybiegające w przestrzeń”, skierowane na zewnątrz – wykorzystują one niezwykle szeroki obszar sceny. Odległości pomiędzy tańczącymi ciałami są tu na tyle duże, że pozwalają na nieograniczoną swobodę ruchu. Aktorzy zbliżą się do siebie dopiero wtedy, gdy muzyka zostanie wyciszona – wówczas

¹⁵ L. BIESZCZAD: *Wymiary przestrzeni w tańcu. Kontekst filozoficzno-estetyczny*. W: *Czas przestrzeni*. Red. K. WILKOSEWSKA. Kraków 2008, s. 199.

rozpoznamy w nich ponownie postaci dramatu, które podczas tańca przysłonięte zostały narzucającą się fizycznością ciał.

W przywołanych wyżej scenach muzyka przyczynia się do zakłócenia wewnętrznej integralności postaci dramatycznej – ujawnia „realną fizyczność aktorskich ciał, naruszając ciągłość fikcyjnej rzeczywistości”¹⁶. W obu przypadkach uwydatniona zostaje również materialność samej przestrzeni scenicznej. Zarówno w scenie z *Poskromienia złoŃnicy*, jak i podczas „dzikiego” tańca trójki aktorów w *Burzy*, przestrzeń gry przestaje odsyłać do powiązanych z fikcją teatralną umownych miejsc akcji – nie daje się rozpoznać jako reprezentacja świata przedstawionego. Owo zakłócenie na linii postać–aktor pociąga za sobą kolejne: manifestacja fizycznej obecności ciała obnaża materialność sceny, podkreśla jej realne wymiary i proporcje.

W dwóch nowszych przedstawieniach Warlikowskiego – *(A)pollonii* oraz *Opowieściach afrykańskich według Szekspira* ów muzyczny gest performatywny nabiera jeszcze silniejszego wyrazu i jest skierowany bezpośrednio w stronę widowni. W *(A)pollonii* symultaniczność działań i niehierarchiczność obrazów scenicznych powodują, że widz sam musi dokonać wyboru przedmiotu swej percepcji. Zakłóceniu ulega tu nie tylko narracyjna ciągłość przedstawienia, ale również sam proces konstruowania znaczeń przez widza, determinowany fragmentaryczną i rozproszoną percepcją. Jak zauważa Lehmann, owa symultaniczność jest charakterystycznym znakiem estetyki postdramatycznej:

w niektórych przedstawieniach rozgrywających się tu i teraz działanie sceniczne w tak dużym stopniu zostaje otoczone i uzupełnione przez drugą rzeczywistość, złożoną z dźwięków, muzyki, głosów

¹⁶ A. ADAMIECKA-SITEK: *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*. Kraków 2005, s. 238.

i wszelkiego rodzaju zamierzonego hałasu, że należy mówić [...] o symultanicznym istnieniu drugiej «sceny audytywnej»¹⁷.

Taką swoistą scenę audytywną odnaleźć można właśnie w *(A)pollonii* – spektaklu, który w eklektyczny i szeroki sposób podejmuje zagadnienie ofiarnictwa – jego sensu i konsekwencji. Rozszczepienie wątków, tematów i obrazów zapowiada tu już specyficzny dobór tekstów: dramaty Ajschylosa i Eurypidesa zestawione zostają z najnowszą prozą Hanny Krall, Johna Maxwella Coetzeeo, Jonathana Littella, poezją Andrzeja Czajkowskiego, Marcina Świetlickiego, a także fragmentami *Poczty* Rabindranatha Tagorego i *Matki* Hansa Christiana Andersena. Mnogości literackich inspiracji towarzyszy wielość mediów, jakimi posługuje się w spektaklu reżyser:

Warlikowski zderza w *(A)pollonii* różne teksty, tradycje, gatunki i media: tragedię antyczną z reportażem, baśń z programem telewizyjnym, mit z wirtualną rzeczywistością internetu, powieść z rockowym koncertem, opowiadanie z filmem, wykład z cyrkowym show; historię starożytnego rodu i ciężącego nad nim fatum, które napędza koło zbrodni i zemsty, zderza z wciąż nieprzepracowaną traumą Zagłady¹⁸.

Nagrane wcześniej filmy z udziałem aktorów oraz songi Renate Jett z jednej strony poszerzają ramy świata przedstawionego, z drugiej zaś w jakimś stopniu odrywają się od niego, zyskując status samodzielnego, niezależnego „komunikatu”. Performatywny wymiar utworów muzycznych wykonywanych w trakcie spektaklu wpisany jest niejako w samą specyfikę formy widowiskowej, jaką stanowi koncert rockowy. Performatywności tej dowodzi w swym artykule

¹⁷ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 135.

¹⁸ E. GODLEWSKA-BYLINIĄK: *(A)pollonia*. „dwutygodnik.com” 2009, nr 4. Dostępny w internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/159-apolloonia.html> [dostęp: 4.09.2014].

Artur Duda, zwracając uwagę na charakterystyczny sposób oddziaływania widowisk rockowych angażujących emocje i cielesność widzów, „wykraczających poza kontemplacyjny typ odbioru”¹⁹. Według autora performatywność koncertu rockowego opiera się na kilku zasadniczych filarach:

1. popisie wokalnym i instrumentalnym – wykonywaniu muzyki na żywo, z tolerancją dla zmiennych, zależnych od nastroju, dnia, czasem improwizowanych wersji wykonania, bez kultu dla muzycznej partytury,
2. mówieniu od siebie, we własnym imieniu, o prywatnych, intymnych emocjach,
3. byciu sobą na scenie [...],
4. eksponowaniu cielesności wykonawców i odbiorców w aspekcie ciała motorycznego (ekspresja gestyczno-ruchowa), ciała fenomenalnego i energetycznego (fizjologia i seksualność) oraz ciała semiotycznego (praktyka crossdressingu, zachowań obscenicznych [...]),
5. stworzeniu wspólnoty z odbiorcami poprzez wejście z nimi w dialog: wspólne lub naprzemienne śpiewanie, skandowanie, oklaski, owacje, taniec i inne formy fizyczno-motorycznego rezonansu²⁰.

Elementy te decydują nie tylko o specyfice, ale i o sile oddziaływania tego rodzaju widowisk. Wszystkie one sprzyjają powstawaniu autopojetycznej pętli feedbacku, zacieśniając w ten sposób relację z odbiorcami i uzależniając przebieg widowiska od ich reakcji. Zmysłowy i cielesny wymiar koncertu, jego bezpośredniość oraz eksponowana „realność” sytuują go w opozycji do teatralnej fikcji wytwarzanej za pomocą rozmaitych strategii reprezentacji. Wprowadzając do spektaklu sceny muzyczne o charakterze koncertu

¹⁹ A. DUDA: *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010, s. 95.

²⁰ Ibidem, s. 97.

rockowego, Warlikowski świadomie burzy pewien narracyjny porządek – rozbija go zarówno w sensie fabularnym, jak i przestrzennym. Utwory wykonywane przez Renate Jett nie stanowią bowiem ilustracji muzycznej w jej tradycyjnym rozumieniu – zarówno usytuowanie zespołu w centralnym punkcie panoramicznej przestrzeni, jak i cielesna ekspresja aktorki-wokalistki przykuwają uwagę widza, zakłócając percepcję rozgrywających się w tym samym czasie obrazów należących do świata teatralnej fikcji.

Można powiedzieć, że w niektórych scenach (*Apollonii*) performatywność muzyki i jej scenicznego wykonania w jakimś sensie dominuje nad pozostałymi elementami teatralnego dyskursu – wysuwa się na pierwszy plan, zagarniając przy tym inne rodzaje mediów, w szczególności zaś ciało aktora. Przy pierwszym utworze – wzruszającym tangu *To ostatnia niedziela*, które rozpoczyna się w momencie pożegnania Ifigenii i Agamemnona, większość aktorów rozchodzi się i znika za kulisami. Na scenie zostaje tylko zespół muzyczny, aktorka grająca Klitajmestrę (w zależności od przedstawienia Danuta Stenka lub Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) oraz charakteryzatorka. Choć tekst piosenki wyraźnie nawiązuje do poprzedzającej utwór sytuacji dramatycznej, to jednak na czas jego trwania teatralna fikcja zostaje całkowicie zawieszona. Charakteryzatorka pomaga aktorce zmienić kostium, ściąga jej perukę i nakłada nową, poprawia też makijaż – wszystkie te działania odbywają się na oczach widza. Aktorki wymieniające się rolą podczas poszczególnych przedstawień w różny sposób zachowują się w trakcie tych zabiegów – Danuta Stenka jest bierna i nieobecna, tak jakby wciąż jeszcze „przeżywała” swą postać z zakończonej przed momentem sekwencji, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik zdecydowanie bardziej oddala się od postaci, wzmagając tym samym odczucie „realności” tego, co właśnie odbywa się na scenie, a zatem przygotowań do kolejnej części spektaklu.

Tym, co oddziałuje na odbiorcę w momencie wykonywania piosenki przez Renate Jett, jest przede wszystkim Auslanderowska

„nażywość”, bezpośredniość oraz materialna obecność muzyków i aktorki na scenie, powołująca rodzaj wspólnoty, w której ważnym ogniwem staje się publiczność oraz jej uczestnictwo w zdarzeniu.

W ramach performatywnie ukonstytuowanej wspólnoty proces przepływu energii między wykonawcami a widownią nie opiera się na konstruowaniu jakiegoś symbolicznego porządku, lecz na cielesnym i zmysłowym doświadczaniu teatralnego „tu i teraz”. Projektowane w *(A)pollonii* sytuacje muzyczne o charakterze koncertowym wzmagają taki rodzaj oddziaływania: zawieszając akcję dramatyczną, prowokują zmianę porządku reprezentacji w porządek obecności, któremu podlegają także aktorskie ciała. Proces ten doskonale obrazuje scena monologu Klitajmestry (Danuta Stenka/Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) następująca tuż po dokonaniu przez nią zbrodniczego czynu – zabójstwa Agamemnona. Po gwałtownej kulminacji tego monologu, jaką jest publiczne przyznanie się do winy („Ja zabiłam go! Padł z mojej ręki! I ja go pogrzebię! A płacz? Gdyby ktoś chciał zapłakać, płaczcie!”), na scenie rozlega się cichy głos wokalistki, która zaczyna śpiewać song o rewolucji. Przez kilka minut utwór Jett i monolog Klitajmestry nakładają się na siebie, po jakimś czasie muzyka staje się głośniejsza, zagłusza aktorkę. Ta ostatecznie poddaje się sile ostrego rytmu i gitarowego riffu – obserwujemy, jak jej ciało rezonuje, reagując na mocne akordy. Rozpoczyna się proces „wychodzenia” z roli – można wywnioskować, iż jego zarys został zaplanowany, przebiega on bowiem podobnie w przypadku obu aktorek wymieniających się postacią Klitajmestry. Stanowi go seria nieskoordynowanych ruchów, podskoków w rytm muzyki i wreszcie całkowite odcięcie się od postaci poprzez ściągnięcie peruki i stroju. Proces ten jest jednak w dużej mierze determinowany fizjonomią oraz kinesferą obu aktorek, toteż każdorazowo doświadczamy tu konkretnej cielesności oraz naznaczonej indywidualną ekspresją obecności aktorskiego ciała. Renate Jett podczas wykonywania piosenki nie nawiązuje

żadnego kontaktu z aktorką, za to coraz bardziej intensywnie próbuje wejść w dialog z publicznością, stopniowo zagarniając ją dla siebie. W pewnym momencie Jett schodzi nawet ze sceny i śpiewa między widzami, inicjując tym samym rodzaj performatywnej wspólnoty opierającej się na przepływie energii między wokalistką a widownią – wspólnoty działającej na zasadzie tego samego feedbacku, który rodzi się podczas koncertów rockowych. Tym performatywnym gestem wokalistka zjednuje sobie publiczność, jednocześnie nie pozwalając widzom na dłuższe przeżywanie sceny dramatycznego monologu Klitajmestry. Muzyka po raz kolejny zakłóca tu ciągłość teatralnej fikcji oraz porządek postaci, kierując uwagę na cielesną współobecność aktorów i widzów, a tym samym wymuszając odmienny typ percepcji przedstawienia. Jak zauważa Erika Fischer-Lichte, podczas takiego przejścia „widz nie tylko obserwuje, w jaki sposób dochodzi do zamiany ról, budowania i niszczenia wspólnoty czy tworzenia bliskości i dystansu, ale również doświadcza tych procesów na własnej skórze jako uczestnik przedstawienia”²¹.

W *(A)polonii* Warlikowski zdaje się świadomie stwarzać warunki dla tworzenia się wspólnotowości aktorów i widzów, być może widząc w niej szansę na uwiarygodnienie przekazu scenicznego. Pętla feedbacku przejmująca kontrolę nad przedstawieniem w czasie trwania scen muzycznych działa jeszcze długo w obrębie innych sekwencji. Raz naruszona granica między fikcją a rzeczywistością wytrąca widza z bezpiecznej pozycji obserwatora – nakazuje być czujnym, gotowym do reakcji, nawet jeśli fikcyjny porządek ponownie przywraca równowagę. W *(A)pollonii* to bez wątpienia muzyka inicjuje ową wspólnotowość, wyznacza też momenty „niegrania” intencjonalnie wpisane w tkanę spektaklu. O specyficznym projekcie gry aktorskiej, stanowiącej efekt nieustannego przechodzenia

²¹ E. FISCHER-LICHTE; *Estetyka performatywności...*, s. 61.

między porządkiem reprezentacji i porządkiem obecności, w następujący sposób opowiada Magdalena Cielecka, w przedstawieniu grająca postaci Alkestis i Apollonii:

„Jak najmniej grać” oznacza zaufanie do konstrukcji spektaklu i jego języka – nagrań video i warstwy muzycznej, tego, co na przykład, interpretują songi, jaki wprowadzają klimat. Trzeba zaufać, że ta konstrukcja przeprowadzi widza przez pewną myśl. Dlatego nie trzeba aż tak wiele grać, tylko przekazać pałeczkę. To rodzaj sztafety. Spektakl robi dużo za nas, my wychodzimy jako jego elementy, klocki, ale to spektakl tworzy myśl przez rytm zmian, songi, montaż i kolejność scen²².

Taka strategia inscenizacyjna pociąga ze sobą „percepcyjną wielostabilność”, o której pisała Fischer-Lichte, a tym samym w wyraźny sposób wpływa na sposób konstruowania znaczeń przez widza, które rodzą się tu w wyniku wychwytywania pojedynczych wrażeń, dźwięków, obrazów, emocji. Te zaś w pierwszej kolejności stają się źródłem swobodnych asocjacji i dopiero na późniejszym etapie odbioru można podjąć próbę poskładania ich w „pewną myśl”, która szukać będzie uzasadnienia w rozszczepionym na fragmenty temacie przedstawienia.

Muzyka wykonywana przez Renate Jett oraz jej zespół do samego końca pozostaje elementem podważającym teatralną fikcję i zakłócającym związany z nią porządek reprezentacji. Zwieńczeniem takiego jej oddziaływania jest finałowa scena (*Apollonii*), w której materialność przedstawienia oraz wspólnotowość aktorów i widzów osiągają swój najgłębszy wyraz. Mowa o ostatnim, zbiorowym „wykonaniu” utworu *Pain*, w którym uczestniczą wszyscy aktorzy występujący w spektaklu. Nieustannie naruszane przez wcześniejsze songi ramy świata przedstawionego tutaj znikają całkowicie: nie ma już postaci

²² *Spektakl jak sztafeta*. Z M. CIELECKĄ rozm. przepr. M. BRYŚ i M. KWAŚNIEWSKA. „Daskalia” 2009, nr 92/93, s. 23.

ani teatralnej referencji. Zachowania aktorów umieszczonych wraz z muzykami w przezroczystym pokoju z pleksi są w pełni naturalne, swobodne i improwizowane. Część z nich wraz z Renate Jett śpiewa wersy piosenki, część zaczyna tańczyć w parach bądź samodzielnie, jeszcze inni prowadzą prywatne dialogi. Utwór staje się czystym gestem performatywnym, raz jeszcze powołującym do istnienia szczególną wspólnotę aktorów, muzyków i widzów, której powstanie zastępuje tu właściwą puentę przedstawienia. Jej oddziaływanie ufundowane jest na cielesnej współobecności, doświadczaniu tych samych wrażeń dźwiękowo-rytmicznych, zapętlaniu scenicznego feedbacku. Sam reżyser komentował charakter tego epilogu w następujący sposób:

Posłużyłem się formułą koncertu, sięgnąłem do tradycji wspólnego muzykowania [...]. Pomyślałem sobie, że zrobimy koncert i przy tej okazji porozmawiamy. Że muzyka może podzielać kojąco przy rozmowie na temat tak drastycznych momentów z naszej historii. Taki był wyjściowy pomysł. Ostatnia scena jest konsekwencją pytania o to, czy wspólnota jest możliwa²³.

Podobny chwyt zastosuje Warlikowski w finale *Opowieści afrykańskich według Szekspira* – spektaklu, którego fabułę wyznaczają trzy dramaty stratfordczyka: *Król Lear*, *Kupiec wenecki* oraz *Otello*. Pretekstem dla takiego zestawienia staje się sytuacja wykluczenia, którą reżyser dostrzega w losach protagonistów wszystkich trzech utworów. Ukazując odmienne źródła społecznej marginalizacji (starość w przypadku Leara, wyznanie w przypadku Shylocka oraz kolor skóry w przypadku Otella), Warlikowski koncentruje się na kondycji jednostki wykluczonej oraz mechanizmach dyskryminacji.

²³ *Defile dla pałacza i zertwy*. Z K. WARLIKOWSKIM rozm. przepr. M. ZIELIŃSKA. „Rosyjska Gazieta” 2011 – wydanie ogólnofederacyjne nr 5419 (43). Dostępny w internecie: <http://www.rg.ru/2011/02/02/apoloniya.html>. [dostęp: 17.09.2014].

O ile w *(A)pollonii* muzyczne wtrącenia łagodzące traumatyczny charakter poszczególnych obrazów scenicznych pojawiały się już w trakcie ich trwania bądź pomiędzy nimi, o tyle w *Opowieściach afrykańskich...* tego rodzaju zabiegiem reżyser posługuje się dopiero w ostatniej scenie przedstawienia, zwiększając tym samym jej oczyszczającą moc. Wcześniej w brutalnej i niczym niezłagodzonej formie przeprowadzone zostają wszystkie bolesne historie głównych wykluczonych spektaklu: Leara, Shylocka i Otella. Szekspirowskie wątki reżyser wielokrotnie uzupełnia fragmentami prozy Johna Maxwella Coetzeeo – finałowa scena jest wywiedziona z jego powieści *Lato*. Rozpoczyna się tuż po monologu Kordelii (zaczepniętym z tego samego utworu literackiego) żegnającej się z chorym ojcem. Po jej wyjściu na scenę wkracza jedna z aktorek (Stanisława Celińska), ubrana w obcisłe body gimnastyczne, które wyraźnie uwydatnia jej tuszę. Nie przeszkadza to jednak rozpoznać w niej ponętą Brazylijkę Adrianę – instruktorkę salsy z *Lata*. Za nią ustawiają się wszyscy aktorzy grający w przedstawieniu, ale też członkowie zespołu technicznego, charakteryzatorki, garderobiane – „schodzą się niejako prywatnie, stopniowo, w zależności od tego, jak wiele czasu musieli poświęcić na rozcharakteryzowanie się”²⁴.

Rozpoczyna się lekcja salsy – Celińska pokazuje pierwsze, podstawowe kroki, mówiąc po portugalsku. Pierwsza próba odbywa się tylko z towarzyszeniem bongosów – muzykę wywołuje sama aktorka głośnym i nieznoszącym sprzeciwu poleceniem „Pablo, por favor!”. Rytm wybijany przez instrument natychmiast oddziałuje na wszystkie ciała, z pewnością także na ciała widzów – pobudza, wyzwala, pozwala zapomnieć o wcześniejszych traumach. Z chwilą pojawienia się pełnego podkładu muzycznego dotychczasowy porządek świata przedstawionego oraz jego okrutne reguły przestają obowiązywać. Muzyka i taniec anektują przestrzeń, aktorów oraz

²⁴ M. ZIELIŃSKA: *Którędy, którędy, którędy...*, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 4.

widzów. Ten rodzaj ekspresji staje się tu sposobem na „wypuszczenie z siebie całego bólu i znalezienie innej drogi postępowania z samym sobą”²⁵. Aktorzy uwolnieni zostają od konieczności reprezentowania postaci, widzowie zaś od poszukiwania i rozszyfrowywania ich znaków. Zmysłowość, muzyczność i cielesność po raz kolejny wysuwają się na pierwszy plan, jednocząc wszystkich uczestników teatralnego zdarzenia w performatywnym geście.

²⁵ *Wykluczony, czyli każdy*. Z K. WARLIKOWSKIM rozm. przepr. K. FAZAN. „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 14.

Dźwiękowa przestrzeń performatywna

Sposób, w jaki muzyka jest w stanie współtworzyć performatywną przestrzenność przedstawienia, jednocześnie modelować ją i nadawać jej kształt, jest nieodłącznie związany z rolą, jaką przyznaje się jej względem innych elementów przedstawienia. Sytuacje, w których muzyka sceniczna zyskuje taką zdolność, nie muszą oznaczać jej dominacji – wystarczy, że w określony sposób przenika ona pozostałe elementy przedstawienia, poszerzając przy tym ich semantyczne horyzonty. W niektórych spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego dźwiękowa „przestrzenność” wydaje się mieć istotniejsze znaczenie od geometrycznej, realnej przestrzeni sceny oraz dookreślającej ją scenografii. Oczywiście muzyka z nią współdziała i koresponduje, ale zarazem stwarza warunki dla przekroczenia jej faktycznych granic.

W *Bachantkach* reżyser wykorzystuje performatywną moc dźwięków do wyrażenia tego, co nieuchwytnie, a zatem przestrzeni *sacrum*. W swej realizacji dramatu Eurypidesa Warlikowski zastosował strategię inscenizacyjną bardzo zbliżoną do tej z *Poskromienia złośnicy* – zatem z jednej strony uwspółcześnił przedstawianą historię, z drugiej zaś zachował pewne elementy wiążące ją z pierwotnym czasem i miejscem akcji. Osią konstrukcji przedstawienia jest tu podział na dwie równoległe sfery – strefę *sacrum* i *profanum*. Podziału tego nie dostrzegamy jednak fizykalnie na scenie – zarówno

Dionizos (Andrzej Chyra) i jego wyznawczynie, jak i przeciwstawiony „nowemu bogu” Penteusz (Jacek Poniedziałek) zostają umieszczeni w tej samej przestrzeni scenicznej. *Sacrum* w dużej mierze kreowane jest natomiast za pomocą dźwięków – charakterystycznych transowych motywów muzycznych, ekstatycznych okrzyków, spazmów, pulsacyjnie wybijanych rytmów. To właśnie za sprawą sugestywnej sfery audialnej *sacrum* w przedstawieniu Warlikowskiego zdaje się wyrażnie dominować nad *profanum*. Idąc tropem rozważań Eriki Fischer-Lichte, można by stwierdzić, że dźwiękowość przyczynia się tu do wytworzenia specyficznej atmosfery – ta zaś umożliwia widzowi doświadczenie ulotnej, aczkolwiek intensywnej i zmysłowej przestrzenności przedstawienia. Wytwarzana za pomocą dźwięków przestrzeń *sacrum* jest bez wątpienia przestrzenią performatywną – nie jest ona czymś zastanym, namacalnym, a jedynie aurą, wrażeniem, impresją. O charakterze tej audiosfery decyduje w dużej mierze muzyka skomponowana przez Pawła Mykietyna, ściśle zsynchronizowana z pojawianiem się na scenie bachantek reprezentujących Dionizosa i *sacrum*. Każdemu ich wejściu towarzyszy ten sam motyw muzyczny, oparty na miarowo pulsującej frazie, stanowiącej efekt elektronicznego przetworzenia dźwięków. Transowa kompozycja Mykietyna jest zatem głównym, ale nie jedynym elementem składowym tej specyficznej audiosfery – powracający motyw muzyczny wyznacza niejako ramy dla dalszych efektów akustycznych, które są już wynikiem działań samych aktorów: chóru bachantek oraz Dionizosa.

Miejsce oraz rola chóru w tragedii Eurypidesa są ściśle wyznaczone – niemal nie uczestniczy on w akcji dramatycznej, przyjmując rolę pozostającego z boku obserwatora i komentatora zdarzeń. Tropem tym podąża w swej inscenizacji *Bachantek* również Warlikowski, umieszczając trzyosobowy chór menad z boku sceny – tuż obok widowni, która zajmuje tu część przestrzeni scenicznej. Z jednej strony bachantki nie uczestniczą bezpośrednio w akcji

scenicznej, z drugiej zaś ich obecność oraz aura dionizyjskiego opętania jest stale wyczuwalna.

Menady stanowią zbiorową personę dramatu, jednakże ich poetyckie, chwalcące Bakcha pieśni rozpisuje Warlikowski na pojedyncze głosy. Aktorki recytują poszczególne wersy strof naprzemiennie, za każdym razem dając wyraz nieskrywanej rozkoszy, jaką przynoszą im wypowiedane w melodyjny sposób słowa. Dionizyjska ekstaza wyrażana jest tu nie tylko za pomocą sensualnych pieśni, ale też okrzyków, westchnień i pulsacyjnie wybijanych rękami rytmów. To właśnie te zjawiska akustyczne w dużej mierze decydują o performatywnym charakterze wytwarzanej dźwiękowości – spontanicznej, rodzącej się pod wpływem dionizyjskiego szału, a przede wszystkim w wysokim stopniu oddziałującej na widza. Bachantki, nawet siedząc na krzesłach, nieustannie się poruszają – transowe kołysanie się i wyginanie ciała stanowią nierozzerwalną część orgiastycznych rytuałów. Pogrążone w dionizyjskiej ekstazie kobiety stają się bezpośrednim odbiciem *sacrum* – za pomocą ich ciał i wydobywanych z nich dźwięków ta niematerialna przestrzeń staje się również udziałem widza, który swe wyobrażenie na jej temat buduje przede wszystkim z danych mu wrażeń akustycznych.

Decydującą rolę odgrywa tu bez wątpienia bliski kontakt między aktorem a widzem, ale też możliwość wzajemnego obserwowania się podczas przedstawienia: część publiczności zostaje bowiem ulokowana na scenie, okalając miejsce akcji. Na widzów oddziałuje tu szczególnie atmosfera, która według Gernota Böhme nie jest „czymś, co swobodnie się unosi, ale – wręcz przeciwnie – jest czymś, co wydzielają rzeczy, ludzie i ich konstelacje”²⁶. Owa atmosferyczna, performatywana przestrzeń *sacrum* rodzi się zatem w wyniku zmysłowego współoddziaływania dźwiękowości i cielesności. Trans,

²⁶ G. BÖHME: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main 1995, s. 33. Cyt. za: E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 187.

w jakim chór bachantek pozostaje aż do ostatniej sceny dramatu – tragicznego momentu *anagnorisis* – udziela się również widzom, świadkom dionizyjskich misterii. Sam Dionizos jest sprawcą owej atmosfery nie tylko w sensie metaforycznym, ale także sensualnie odczuwalnym: grający jego postać Andrzej Chyra co jakiś czas przechadza się po scenie z ogromnych rozmiarów fletem chińskim, wydobywając z instrumentu przypadkowe dźwięki o różnej wysokości i odmiennym czasie trwania. Staje się on w ten sposób twórcą tajemniczej, tantrycznej muzyki. Chaotyczne i nieukładające się w żadną spójną linię melodyczną dźwięki fletu podkreślają ekstaticzną i frenetyczną atmosferę bachicznych obrzędów. Bez wątpienia przenikają też ciało widza, oddziałując w sposób bezpośredni i niezaplanowany.

Muzyka w *Bachantkach* współkreuje świat mistyczny, świat, do którego dostęp mają jedynie czciciele Bakcha. Wyraźnie oddziela ona tym samym *sacrum* – „świat święta, królów i bogów” od *profanum* – „świata zakazów”²⁷. Znamienny jest fakt, że hipnotyzujące dźwięki zdają się pozostawać poza zasięgiem słuchu Penteusza – pogromcy bachicznego kultu, strażnika społecznego ładu i regulujących go zasad. Sfera *sacrum* objawia się w *Bachantkach* przede wszystkim za pośrednictwem warstwy akustycznej, nie znajdując tak silnej reprezentacji w wizualnych elementach przedstawienia. Oznacza to, iż jest ona przestrzenią niestałą, zmienną i ulotną – w pełni performatywną. O jej kształcie, wymiarach i granicach w dużej mierze decydują widzowie – stopień ich zaangażowania w treść spektaklu oraz podatność na bodźce akustyczne. Choć przestrzeń ta za każdym razem formuje się w pojedynczym akcie percepcji, to jednak bez wątpienia wpływ na to indywidualne postrzeganie ma cielesna współobecność aktorów i widzów – w tym przypadku

²⁷ G. BATAILLE: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992, s. 72.

oddziałująca szczególnie mocno ze względu na bliskość ich wzajemnego kontaktu.

W *Bachantkach* muzyka znacznie poszerza granice realnej przestrzeni scenicznej, nadając jej metafizyczny i transgresyjny charakter. W nieco odmienny sposób ową zdolność dźwiękowego „rozciągania” przestrzeni wykorzystali Krystian Lupa i Jacek Ostaszewski w spektaklu *Immanuel Kant*, opartym na dramacie Thomasa Bernharda. Tutaj warstwę muzyczną przedstawienia stanowią przede wszystkim pojedyncze dźwięki-odgłosy, sugerujące i jednocześnie kreujące miejsce akcji, jakim jest statek pasażerski, którym Kant wraz z małżonką podróżują do Ameryki. Podróż ta, której w rzeczywistości Kant nigdy nie odbył, staje się obrazem duchowego rozpadu jednostki wywołanego weryfikacją własnych poglądów i filozofii oraz ich nieadekwatnością do nowego systemu rzeczywistości. Rozpadający się świat dramatu Bernharda trafnie opisuje Grzegorz Niziołek:

Rzecz toczy się w tonacji tragifarsy, pośród wyzwolonych mechanizmów absurdu. Kant symbolizuje duchowe dziedzictwo Europy, myśli Kanta przechowuje jego papuga. Bernhard nie polemizuje z jego filozofią, poglądami, ale prowadzi z nim odważnie nieuczciwą, arbitralną, pozbawioną skrupułów grę. A równocześnie wyszydzony Kant, belkoczący, zidiociały starzec, staje się sobowtorem innych bohaterów Bernharda i kolejnym autoportretem autora, lubiącego się w oskarżycielskich monologach wobec świata²⁸.

W przedstawieniu Lupy podróż Kanta przybiera formę wynaturzonego snu, w którym realność miesza się jednej strony z groteskowymi i absurdalnymi zdarzeniami, z drugiej zaś z tajemniczym i mrocznym „drugim planem” spektaklu, noszącym znamiona współczesności. Warstwa muzyczna spektaklu w pewnych momentach spaja ów eklektyczny świat, w innych zaś ukazuje jego

²⁸ G. NIZIOŁEK: *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*. Kraków 1997, s. 191.

wewnętrzny rozkład. W pierwszej części spektaklu składają się na nią jedynie pojedyncze dźwięki o różnej częstotliwości i czasie trwania – widz może potraktować je jako efekty akustyczne stanowiące swoiste znaki morskiej podróży: warkot silnika statku, odgłos buczonej syreny, szum fal, gdzieś w oddali ledwo słyszalne mewy. Ów znakowy status poszczególnych elementów dźwiękowych nie wyklucza jednak ich potencjału performatywnego, który objawia się w zdolności do wytwarzania specyficznej przestrzeni atmosferycznej – niewidzialnej, pozbawionej konkretnych wymiarów i kształtów, a jednak w silnym stopniu oddziałującej na widza i jego wyobraźnię. Przestrzenność ta staje się odczuwalna właśnie dzięki temu, że w tworzących ją dźwiękach rozpoznajemy konkretne sygnały – to one pozwalają widzowi na sensualne doświadczenie tego fragmentu świata przedstawionego, którego nie pokazuje sama scena: rozległego, okalającego statek oceanu. Szansę na uchwycenie owych sygnałów dźwiękowych przez widza zwiększa fakt, iż są one percypowane także przez postaci sceniczne, zaś sam słuch niejednokrotnie staje się tematem wywodów Kanta. Owa akustyczna przestrzeń formująca się w drodze percepcji przez widza kolejnych sygnałów dźwiękowych nie tylko poszerza granice zaprojektowanej rzeczywistości scenicznej, ale także zwiększa siłę jej oddziaływania.

Przywołane wyżej przedstawienia obrazują dwa różne sposoby powstawania oraz funkcjonowania performatywnych przestrzeni dźwiękowych. Do wytworzenia pierwszej z nich w dużym stopniu przyczynili się sami aktorzy oraz ich ciała, które stały się swoistymi rezonatorami dźwięków. Proces kreacji drugiej przestrzeni jest powiązany z odbiorem serii dźwięków jako znaków konkretnego krajobrazu, umożliwiających w dalszej kolejności konstrukcję niewidocznego na scenie fragmentu rzeczywistości przedstawionej. Ta nowa, wyłaniająca się za pośrednictwem dźwięków przestrzeń, nie zawsze jednak musi przyjmować tak jednoznaczny i odsyłający do zewnętrznego świata kształt. Performatywne, atmosferyczne

przestrzenie dźwiękowe być może jeszcze częściej służą kreacji wewnętrznych światów postaci scenicznych: sfery ich pragnień, marzeń, lęków i obsesji. Bodaj najbardziej wyrazistą „wewnętrzną” przestrzenią performatywną jest ta, którą buduje w *Kalkwerku* Krystiana Lupy punktualistyczna muzyka Jacka Ostaszewskiego. Została ona scharakteryzowana w trzecim rozdziale pracy, w kontekście relacji między muzyką a teatralną fikcją. Jej performatywny potencjał objawiał się po pierwsze w tym, że za pomocą zestawionych ze sobą dźwięków powoływała do istnienia wewnętrzny świat bohatera, sferę jego psychiki i jaźni, po drugie zaś w tym, że mogła powstać tylko i wyłącznie przy udziale widza oraz percypowaniu przez niego określonych sygnałów akustycznych. Jej ostateczny kształt stawał się więc efektem indywidualnego odbioru, w którym pewne dźwięki mogły zostać przez widza pominięte, innym zaś przyznawał on decydujące znaczenie. W odróżnieniu od stałej, zamkniętej, geometrycznej przestrzeni sceny, która przedstawia w spektaklu mieszkanie Konrada, owa performatywna przestrzeń dźwiękowa stanowiąca odbicie sfery psychicznej jawi się jako przestrzeń otwarta, niekontrolowana, niestabilna i w dużej mierze relatywna.

Podobne „wewnętrzne” przestrzenie performatywne odnaleźć można także w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego. W *Aniołach w Ameryce* muzyka poszerza granice realnej przestrzeni przedstawienia, budując zmienne i nieprzewidywalne sfery podświadomości bohaterów, przede wszystkim ich fantasmagorie i urojenia. Do halucynacji Harper (Maja Ostaszewska) wprowadza widza ten sam muzyczny leitmotiv – jest nim łagodna, kojąca melodia, korespondująca z harmonijnym obrazem świata wykreowanym w umyśle bohaterki. Odmienne charakter ma muzyka pojawiająca się w scenach proroczych wizji Piora (Tomasz Tyndyk) – jego spotkania z Aniołem (Magdalena Cielecka) ilustrowane są ciągiem wibrujących, narastających dźwięków, które nakładając się na siebie, nie tworzą spójnej

linii melodycznej, lecz rodzaj niepokojącego szumu, zagłuszającego dialogi bohaterów. W obu przypadkach wybrane frazy muzyczne znacząco współkreują wewnętrzny świat postaci, poszerzając tym samym granice performatywnej przestrzeni przedstawienia – tej, którą odczuwamy dzięki wytworzonej atmosferze, nie zaś za sprawą konkretnych i fizycznych jej wymiarów.

W podobny sposób, za pomocą ilustracyjnej muzyki, reżyser stwarza sferę intymnych pragnień i obsesji Grace z *Oczyszczonych* Sarah Kane. Podobnie jak bohaterowie *Aniołów w Ameryce*, Grace (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) nie jest w stanie wyartykułować swych pragnień poza sferą własnej jaźni – w realnej rzeczywistości skrywa więc kazirodczą miłość do zmarłego brata Grahama (Redbad Klynstra). Za sprawą muzyki realna przestrzeń miejsca akcji, w której kazirodcze pragnienia nie mogą zaznać spełnienia, zostaje przysłonięta sferą imaginacji: to w niej Grace tańczy z Grahamem przy dźwiękach utworu z filmu *In the Mood for Love* Wong Kar-Waia. W tańcu tym bohaterka nieudolnie naśladuje ruchy brata, jednakże „jej męskie gesty są zawsze lekko opóźnione, zawsze zacytowane”²⁹. Pełną harmonii scenę miłosnego uniesienia rodzeństwa zakłóca poczucie braku, jakiego doświadcza Grace – z kobiecym ciałem bohaterka nigdy nie będzie mogła całkowicie utożsamić się z bratem. Biologiczna płeć staje się w tym wypadku przeszkodą uniemożliwiającą osiągnięcie upragnionej pełni, „wydaje się stygmatem, pojawia się w polu zawstydzienia i odrzucenia”³⁰. W tańcu bodaj po raz pierwszy objawia się wstręt Grace do własnego ciała wynikający niejako z braku posiadania innego – w tym wypadku pożądanego ciała męskiego. Jak pisze Julia Kristeva, „każdy wstręt to w istocie uznanie *braku* leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka,

²⁹ G. NIZIOŁEK: *Warlikowski – extra ecclesiam...*, s. 98.

³⁰ *Ibidem*, s. 98.

pragnienia”³¹. Pragnienie bycia mężczyzną stanie się obsesją Grace. I dla tej obsesji muzyka również stwarza przestrzeń ujścia.

Można powiedzieć, iż w obu nakreślonych przypadkach – scenach z *Aniołów w Ameryce* oraz *Oczyszczonych* – muzyka staje się znakiem wewnętrznych przestrzeni jaźni, imaginacji, nieucieleśnionych pragnień. Nie jest to jednak ściśle semiotyczne, jednoznaczne przyporządkowanie. To od widza i obranej przez niego perspektywy percepcyjnej zależy bowiem przypisanie określonych znaczeń muzycznym frazom. Udział muzyki w wytwarzaniu specyficznej „przestrzenności” tych scen najłatwiej potwierdzić zatem drogą negacji – wyobrażając sobie jej brak. Czy ten sam monolog Harper lub wspólna scena Grace i Grahama bez muzyki byłyby w stanie oddziaływać z taką samą siłą? Czy widz wówczas zyskałby tak pełny i głęboki dostęp do owych fantasmagorycznych przestrzeni kreowanych przez podświadomość postaci? I wreszcie czy w ogóle zdołałby je jako takie rozpoznać? Wydaje się, że nie, bowiem muzyka nie stanowi tu jedynie ilustracji wzmacniającej siłę aktorskiego monologu i gestu. Wręcz przeciwnie – odnosi się wrażenie, iż to w warstwie muzycznej (jej wewnętrznej, czasoprzestrzennej strukturze uwzględniającej zmieniające się relacje pomiędzy dźwiękami) zatopiona zostaje cała alternatywna rzeczywistość tych scen. Zdaniem niektórych muzykologów już sam utwór muzyczny „ukonstytuowuje się w naszej percepcji jako swego rodzaju przedmiot przestrzenny, posiadający swoje rozmiary, długość, szerokość, wysokość, objętość, gęstość, bryłowatość, głębię, perspektywę”³². W teatrze widz może nie doświadczać w takim stopniu owej wewnętrznej przestrzenności utworu muzycznego, ponieważ jego uwaga skoncentrowana jest na geometrycznej przestrzeni sceny oraz budujących ją elementach. Może jednak docenić jej wartość

³¹ J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007, s. 11.

³² B. POCIEJ: *O przestrzenności dzieła muzycznego*. „Muzyka” 1967, nr 1, s. 73.

jako czynnika odrealniającego właściwą przestrzeń i akcję dramatu, przenoszącego ją w inny wymiar rzeczywistości, a tym samym poszerzającego granice zaprojektowanej przestrzeni scenicznej.

Jak zauważa Robert Losiak, nawet podczas odbioru kompozycji autonomicznej słuchacz doświadcza nie tylko dźwięków samych w sobie, ale i „obecności świata” – świata, który sam kreuje w procesie wyłaniania się kolejnych muzycznych asocjacji³³. Świat ten jawić się może jako przestrzeń symboliczna, w odróżnieniu od realnej przestrzeni, w której znajduje się odbiorca w akcie słuchania. W teatrze widz otrzymuje dodatkowe sygnały, które będą determinować kierunek tego procesu: są nimi akcja, określona sytuacja dramatyczna, scenografia, wreszcie dialogi/monologi oraz działania aktorów. Może się zdarzyć, że w procesie wyłaniania się nowej, performatywnej przestrzenności (w przypadku omówionych scen stanowiącej odzwierciedlenie przestrzeni jaźni bohaterów) widz tak bardzo skoncentruje się na pozostałych elementach scenicznych (także posiadających moc kreacji świata wewnętrznego), iż nie przypisze muzyce tak dużej roli w budowaniu owej ulotnej i nieuchwytniej sfery. Przyczyną owego pominięcia może być fakt, że muzyka jest najmniej namacalnym elementem spektaklu, biorącym udział w wytwarzaniu przestrzenności. Z pewnością jednak nie powinno to stanowić powodu do wykluczenia jej z udziału w owym procesie.

Wszystkie opisane wyżej rodzaje performatywnych przestrzeni dźwiękowych mają szczególną właściwość, jaką jest bezpośrednie i zmysłowe oddziaływanie na widza – nie tylko emocjonalne, ale także cielesne. Jak zauważa Erika Fischer-Lichte:

Kiedy dźwięki/hałasy/muzyka czynią z ciała widza/słuchacza pudło rezonansowe, kiedy rezonują w jego klatce piersiowej, kiedy sprawiają mu fizyczny ból, wywołują gęsią skórę albo wprawiają

³³ Zob. R. LOSIAK: *Doświadczenie odbioru muzyki w świetle fenomenologii percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego*. „Muzyka” 2005, nr 1, s. 112–113.

w drgania organy wewnętrzne, wtedy nie odbiera on ich jako czegoś, co z zewnątrz dostaje się do ucha, ale odczuwa jako proces przebiegający w jego ciele [...]. Wraz z dźwiękami atmosfera wnika w ciało widza i otwiera je na nie³⁴.

Właśnie za sprawą muzyki – konkretnych muzycznych fraz bądź też pojedynczych dźwięków percypowanych przez widza, oddziaływanie owych symbolicznych przestrzeni przedstawienia staje się intensywniejsze: akustyczne, wizualne i somatyczne zarazem.

³⁴ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 193.

Muzyka – ciało – proksemika

Jak zostało już wcześniej zasygnalizowane, zdolność muzyki do wytwarzania szczególnych stosunków przestrzennych oraz znaczących dystansów interpersonalnych między aktorami i postaciami dramatycznymi najwyraźniej objawia się poprzez taniec i ruch ciała aktora. Jak zauważa Lilianna Bieszczad, sam taniec odsyłać może do co najmniej kilku różnych sposobów rozumienia przestrzeni: „czym innym jest pewna kompozycja ruchowych elementów dzieła tanecznego, wskazująca na przestrzenną strukturę ruchów, a czym innym zwykły fakt, że ruch przebiega w pewnym miejscu”³⁵.

Pierwszym rodzajem przestrzeni, który daje się odczuć podczas tańca, jest z pewnością realna przestrzeń miejsca (sceny), w którym odbywa się akt taneczny – ruchy tancerzy będą wówczas rozpatrywane w odniesieniu do geometrycznie ukształtowanej przestrzeni oraz poszczególnych jej elementów: stałych i ruchomych punktów, rekwizytów, a także widowni. Sam ruch może także sugerować przestrzeń, która nie ma ściśle określonych granic, rodzi się zaś w wyniku organicznego zespolenia materii dźwiękowej i określonych gestów tanecznych. W odróżnieniu od przestrzeni zastanej i jej realnych konturów przestrzeń ta jest wielowymiarowa, symboliczna i ulotna, a o jej kształtach i proporcjach decydują zmieniające się ruchy ciał

³⁵ L. BIESZCZAD: *Wymiary przestrzeni w tańcu...*, s. 194.

oraz stanowiące ich konsekwencje relacje proksemiczne. Jako osobne zagadnienia Bieszczad wyróżnia przestrzenność ruchu oraz powiązaną z nią przestrzenność ciała. Ta pierwsza wiąże się z indywidualną kinesferą ciała – odnosi się zatem do relacji przestrzennych, jakie ciało wytwarza podczas wykonywania ruchu. Istotny jest tu zasięg ruchu, jego amplituda, poziom, a także tor i kierunek. Z indywidualną kinesferą tancerza ściśle powiązana jest przestrzeń ciała, a zatem jego granice, kształt, kontur oraz proporcje pomiędzy jego poszczególnymi członkami. Jak zauważa autorka, analizując przestrzeń ciała jesteśmy w stanie określić źródło (centrum) ruchu, co ma istotne znaczenie dla wskazania dalszych konstelacji ruchowo-przestrzennych.

W wyniku współdziałania ciała, ruchu i muzyki zespolonych określonym rytmem na scenie dochodzi do wytworzenia specyficznych relacji przestrzennych i proksemicznych, które w zależności od charakteru i sposobu rozłożenia akcentów, rozpatrywać można w kontekście scenicznej materialności bądź też teatralnej fikcji. W uwydatnieniu tych relacji muzyka odgrywa olbrzymią rolę. To ona prowokuje ruch (taniec), poprzez tańczące ciało wyznacza stosunki przestrzenne oraz uruchamia serię asocjacji – zarówno tych rodzących się w drodze hermeneutycznych procesów, jak i swobodnego, zmysłowego oddziaływania. W obu przypadkach ciało jest „sprawcze, działa i oddziałuje, nie jest biernym nośnikiem wrażeń, ale ich współkreatorem, uczestnikiem danego wydarzenia”³⁶.

W *Factory 2 Lupy* jest pewna scena, która w dość wyraźny sposób obrazuje proces konstruowania stosunków przestrzennych i interpersonalnych za pośrednictwem muzyki i tanecznego gestu. Utwór, przy którym odbywa się swoiste „ucieleśnianie” owych relacji, to *Sweet Surrender* Tima Buckleya. Jego pojawienie się w spektaklu umotywowane jest teatralną fikcją, choć trzeba zaznaczyć, iż ta

³⁶ L. BIESZCZAD: *Performatyka a problem somatycznego zaangażowania w tańcu*. W: *Zwrot performatywny w estetyce*. Red. L. BIESZCZAD. Kraków 2013, s. 246.

zyskuje tu dość specyficzny status rzeczywistości, którą „stwarza się” na oczach widza. Utwór zostaje odtworzony z taśmy przez jednego z bohaterów przedstawienia, a zarazem bywalca słynnej Fabryki Warhola – tancerza i choreografa Freddiego Herko (Bogdan Brzycki). „Dedykacja dla ciebie” – w taki sposób zapowiada piosenkę Freddie, domagając się uwagi Andy’ego (Piotr Skiba). Reakcja Warhola na pierwsze takty piosenki jest raczej obojętna, za to utwór szybko wzbudza żywe zainteresowanie pozostałych postaci. Najpierw synkopowany rytm i charakterystyczny gitarowy motyw, a następnie niski i głęboki głos wokalisty „porywają” kolejnych bohaterów. Nie bez znaczenia są tu także słowa utworu:

You hurt me.
Then I hurt you again.
All that’s left to do, ah.
Is give it up, ahhhhhh,
No, no, give it up
And surrender, ahhhhhh,
Surrender your love.

Reakcja postaci/aktorów na bluesowo-rockową piosenkę ma przede wszystkim charakter somatyczny, ale też emocjonalny. Muzyka zdaje się „pochłaniać” każdego z nich w nieco inny sposób. Część postaci, jak Edie (Sandra Korzeniak), Andrea (Marta Ojrzynska) czy Eric (Piotr Polak), reaguje automatycznie i impulsywnie, dając całkowity upust cielesnej ekspresji. Inne poddają się sile rytmu bardziej dyskretnie i niejako mimochodem. Zbiorowa improwizacja taneczna, w jaką przekształca się ta scena, ma jednak zupełnie inny charakter niż taniec mężczyzn z *Poskromienia złościcy* – manifestuje ona oczywiście fizyczność aktorskich ciał, jednocześnie jednak podkreśla ich silny związek z postaciami. Na taki jej odbiór wpływa co najmniej kilka czynników: po pierwsze fabularne umotywowanie muzyki, po drugie tekst utworu w dużym stopniu powiązany

z emocjonalną sytuacją postaci, po trzecie zaś charakter ujawniających się pod wpływem muzyki relacji proksemicznych, odsyłających bezpośrednio do ujawnionych w późniejszej części przedstawienia toksycznych związków między bywalcami Fabryki. Choć głównym bohaterem sceny, zgodnie z zapowiadającym ją na ekranie tytułem, jest Freddie Herko, to jednak taneczna improwizacja obnaża ogólne stosunki panujące wśród członków Warholowskiej komuny – wspólnoty pozornie spójnej i solidarnej, w istocie skupiającej rozpaczliwie samotne jednostki.

Pojawia się tu kilka rodzajów tańca – wszystkie tragiczne w swych ruchach i gestach, uparcie proszących o uwagę i akceptację. Na pierwszy plan wysuwa się taniec Edie Sedgwick – odbywający się w centralnym punkcie przestrzeni scenicznej i jednocześnie miejscu usytuowanym najbliżej widowni. Ten taniec to w istocie drgania ciała i kreślone rękoma małe, niezręczne i zupełnie niedopasowane do rytmu gesty. Tak jakby muzyka przenikała ciało aktorki, jednakże idąc w jakimś odwrotnym do linii frazy kierunku. Kiedy muzyka zostaje przzerwana, Edie tańczy nadal, uwięziona we własnym ciele, którego fizyczność w jakiś dziwny sposób ogranicza aktorkę, jednocześnie izolując ją od reszty osób.

W swym tańcu, zdecydowanie odmiennym niż introwertyczne ruchy Sedgwick, samotna pozostaje także Andrea. Dynamicznymi, zamaszystymi ruchami połączonymi z krzykiem i głośnym śpiewem anektuje dla swego ciała niemal całą przestrzeń sceny i poszczególne jej rekwizyty: stół, kanapę, statyw z kamerą. Mimo tak rozległej przestrzenności ruchów między jej ciałem a ciałami innych bohaterów nie nawiązuje się żadna interakcja – jej dzikie gesty i głośno wykrzykiwane słowa refrenu pozostają nieodwzajemnione aż do drastycznej próby uciśnienia kobiety przez Freddiego. Po scenie biega jeszcze roznegliżowany Eric, który „baletowymi” podskokami i szerokimi wymachami rąk zdaje się kreować jakąś własną rzeczywistość, niezrozumiałą dla innych bohaterów.

Podczas pierwszego odtworzenia *Sweet Surrender* Andy Warhol siedzi nieruchomo z boku sceny – na jego twarzy nie widać żadnych emocji, nikt też nie odważa się naruszyć jego osobistej kinesfery. Ponowne odtworzenie utworu ośmiela Freddiego – siłą wyciąga on Andy’ego na parkiet, obejmuje go i przyciska do swego ciała. Przesuwając się małymi krokami, ciało przy ciele, obaj kołyszą się w rytm muzyki. Zmniejszenie dystansu między mężczyznami nie jest wygodne dla Warhola – przy pierwszej nadarżającej się okazji wyrwa się on z uścisku wielbiącego go mężczyzny. Cała scena z wykorzystaniem nagrania (oraz jego podwójnym odtworzeniem) trwa około dziesięciu minut – tyle wystarcza, by przyjrzeć się wytworzonym przy udziale muzyki relacjom proksemicznym. Te zaś – jak się okaże – stanowią odbicie stosunków między bohaterami: obnażają ich słabości, osamotnienie i beznadziejną rywalizację o względy Andy’ego Warhola, która determinuje ich obecność w Fabryce. Ujawniają też sztuczność wszystkich gestów podtrzymujących iluzję wspólnotowości i zrozumienia.

Rytmiczny utwór Tima Buckleya bez wątpienia oddziałuje również na widza – przenikając jego ciało, nie pozwala na przyjęcie całkowicie zewnętrznej postawy odbiorczej umożliwiającej natychmiastowe przeprowadzenie procesu hermeneutycznego. Muzyka oraz wirujące ciała odsyłają do sfery zmysłowo-cielesnej, zatem w bezpośrednim akcie percepcji widz niekoniecznie musi powiązać owe relacje ruchowo-przestrzenne z siecią stosunków panujących w wykreowanym przez reżysera świecie przedstawionym. Ów proces interpretacyjny, czy też próbę „poskładania” elementów scenicznej rzeczywistości, może jednak przeprowadzić *post factum*, odwołując się do własnej pamięci epizodycznej:

Pamięć epizodyczna pozwala przypomnieć sobie szczegóły przestrzeni scenicznej, ustawienia aktorów, ich ruch w chwili, kiedy pojawia się muzyka, a także jej melodię i rytm, szczególnie sposób padania niebieskiego światła, korespondencję czy też nieodpowiedniość

między rytmem mówienia i rytmem poruszania się, jak i wiele innych elementów³⁷.

Zapamiętane wrażenia akustyczno-wizualne oraz utrwalone w poszczególnych obrazach scenicznych stosunki proksemiczne widz jest w stanie przekuć na znaczenia ściśle powiązane z tekstem przedstawienia, nawet jeśli w bezpośrednim akcie percepcji nie jawią się one jako takie bądź też powiązania te nie są wystarczająco wyraźne. W przypadku *Factory 2* porządek reprezentacji nieustannie przesłaniany jest porządkiem obecności, podkreśleniem teatralnego „tu i teraz” oraz manifestacją samego aktu kreacji, który odbywa się na oczach widza. Stąd też nawet umieszczenie przywołanej wyżej sceny w fikcyjnych ramach (aktorzy zwracają się do siebie imionami kreowanych postaci) może spowodować, że relacje między poszczególnymi ciałami, ich ruch oraz przemieszczenia w przestrzeni zostaną wprowadzone przez widza dostrzeżone, lecz nie zostaną włączone w obręb zachodzącego później procesu hermeneutycznego. Niemniej jednak bez względu na obrany przez odbiorcę sposób percepcji przedstawienia i związany z nim proces kodowania wrażeń wizualno-dźwiękowych zauważyć należy, iż wytworzone podczas tej muzycznej sceny relacje proksemiczne zostają w szczególnie sposób uwydatnione.

Oczywiście to nie sama muzyka konstituuje ową teatralną proksemikę – jak zauważa Patrice Pavis, „każda estetyka teatralna posiada swój własny kod proksemiczny, decydujący o sposobie lektury tekstu pod kątem wizualizacji stosunków przestrzennych i rytmicznych”³⁸. Stosunki te, obejmujące również wzajemne usytuowanie aktora i widza, kształtują się każdorazowo w obrębie przedstawienia.

³⁷ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 256.

³⁸ P. PAVIS: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. i oprac. S. ŚWIONTEK. Wrocław 2002, s. 384.

Muzyka, ze względu na swoje ściśle powiązanie z rytmem, nie tyle tworzy, co ujawnia owe konstelacje – stanowi narzędzie służące uwydatnieniu zarówno zaplanowanych, jak i przypadkowych trajektorii postaci/aktorów.

Podobną demonstracyjną i „obnażającą” siłę dźwięków dostrzec można w jednej z początkowych scen przedstawienia *Krum* Krzysztofa Warlikowskiego, której akcja rozgrywa się w klubie. W atmosferę wykreowanego obrazu nie wprowadza tu widza ani scenografia, ani też kostiumy (te prawie nie ulegają zmianie podczas trwania spektaklu), lecz właśnie muzyka, która po raz kolejny kreuje miejsce akcji – wyznacza „nową przestrzeń”, w którą włączone zostają ciała aktorów. Skomponowany przez Pawła Mykietyna dynamiczny utwór muzyczny ma tu bardzo dużą siłę oddziaływania, decyduje o ruchach i gestach postaci, ujawniając przy tym ich wzajemne stosunki. W tej muzycznej scenie po raz pierwszy dochodzi do spotkania Kruma (Jacek Poniedziałek), zakochanej w nim Trudy (Maja Ostaszewska) oraz jej partnera Taktyka (Marek Kalita). Z wytworzonych przy udziale muzyki relacji proksemicznych między postaciami jesteśmy w stanie odczytać rodzaj łączących je więzi. Trójka bohaterów porusza się w rytm energetycznej muzyki tanecznej, przy niej też prowadzą oni zdawkowe dialogi. Podczas tańca znaczenia nabierają odległości pomiędzy aktorami – informują one o rodzajach dystansów personalnych dzielących kreowane przez nich postaci. Dystanse te tworzą tzw. nieformalną przestrzeń³⁹, konstruowaną przez ruchy oraz sposoby usytuowania jednostek względem siebie. Jak twierdzi amerykański badacz Edward T. Hall, „czynnikiem przesądzającym o tym, jaki dystans obiorą ludzie, jest to, co w danym momencie do siebie czują”⁴⁰.

³⁹ Zob. E. T. HALL: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. HOŁÓWKA. Warszawa 2001.

⁴⁰ Ibidem, s. 146.

Nietrudno spostrzec, iż rodzaj dystansu dzielącego Trudę i Kruma zdecydowanie różni się od tego, jaki obserwujemy między Trudą a Taktykiem. Z tanecznych gestów Trudy oraz jej przemieszczeń względem obu mężczyzn jesteśmy w stanie odczytać jej stosunek do nich – nie byłoby to możliwe bez udziału muzyki, to ona bowiem uruchamia w tej scenie całą sieć relacji proksemicznych, jak również wyznacza dla nich ramy. Ich analizy można dokonać, przyjmując za podstawę klasyczne już rozróżnienie dystansów przestrzennych zaproponowane przez Halla. Uwzględniając odległość pomiędzy jednostkami, etnolog wyróżnił cztery rodzaje dystansów międzyludzkich: intymny (gdy odległość ta wynosi mniej niż 45 cm), osobniczy (od 45 cm do 1,2 m), społeczny (od 1,2 m do 3,6 m) oraz publiczny (od 3,6 m do 7,5 m). Ustalenie dystansu pomiędzy jednostkami pozwala zwykle na określenie charakteru łączącej je relacji, przy czym należy wziąć pod uwagę wiele rozmaitych czynników, takich jak: ogólny wygląd ciała i pleć osobników, kąt zorientowania partnerów względem siebie, forma i intensywność kontaktu cielesnego, wymiana spojrzeń czy wreszcie siła głosu⁴¹. W przywołanej scenie z *Kruma* odczytanie zapisanych w dystansach przestrzennych relacji między bohaterami staje się możliwe dzięki wędrującemu w tanecznym rytmie ciału Trudy. Podczas gdy Krum i Taktyk tańczą przez cały czas w tym samym miejscu, grająca Trudę Maja Ostaszewska nieustannie przemieszcza się z jednej strony prowizorycznego parkietu na drugą. Odwołując się do wyróżnionych przez Halla dystansów międzyludzkich, odległość między Trudą a Krumem bez wątpienia określić można mianem dystansu intymnego – ich ciała w tanecznym geście stykają się bowiem ze sobą, a zwrócone ku sobie twarze i spojrzenia informują o specyficznym typie relacji opartej na bliskim kontakcie fizycznym. Taktyka i Trudę dzieli raczej dystans osobniczy –

⁴¹ Zob. P. PAVIS: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 383.

nawet w przypadku bezpośrednich zwrotów do swego partnera kobieta zachowuje „bezpieczną” odległość, która uniemożliwia nawiązanie kontaktu dotykowego. Jako społeczny określić należy natomiast dystans pomiędzy Krumem a Taktykiem – tańczących mężczyzn dzieli nie tylko fizyczna obecność Trudy, ale też brak jakiegokolwiek osobistej relacji.

W innej scenie tego samego spektaklu ujawniająca się podczas muzycznego fragmentu i tańca proksemika mówi też wiele o stosunkach Kruma i jego matki. Ich trudna i napięta relacja oczyszcza się zwykle przy muzyce – nie bez przyczyny tło dla wielokrotnych pojednań matki i syna za każdym razem stanowi wzruszająca, sentymentalna pieśń *Encadenados*. Do tego utworu zatańczą razem podczas wesela Dupy i Tugatiego. Taniec neutralizuje wzajemne żale i oskarżenia – fizyczna bliskość ciał, szczerość spojrzeń i gestów zdaje się obnażać uczucia i głęboką więź emocjonalną między matką a synem, które nie mają szans wyartykułować się w codziennych zmaganiach z rzeczywistością.

Rodzinne konstelacje, tym razem raczej wypierające pierwotne więzy krwi, ujawnia taniec dworski wykonywany w jednej z początkowych scen *Hamleta*, wyreżyserowanego przez Warlikowskiego i wystawianego na scenie Teatru Rozmaitości w Warszawie. Odbyna się on na prostokątnym podeście stanowiącym główne miejsce akcji spektaklu. Taniec rozpoczyna się tuż po koronacji Klaudiusza – nie zapowiadają go jednak uroczyste fanfary, nie słychać też dworskiej orkiestry. Królewski menuet zostaje zastąpiony twardo wybijanym rytmem, który wyznacza taneczne ruchy aktorów. Na podeście tańczą początkowo dwie pary: Hamlet i Ofelia oraz Klaudiusz i Gertruda. Kobiety ubrane są w balowe suknie, mężczyźni w dworskie stroje z szamerunkami. Ich taniec jest powtarzającym się wielokrotnie zestawem tych samych kroków i gestów, wykonywanych dość mechanicznie, sztywno, bez jakichkolwiek emocji. Jest to mroczny taniec, ujawniający pęknięcia w pozornie harmonijnym

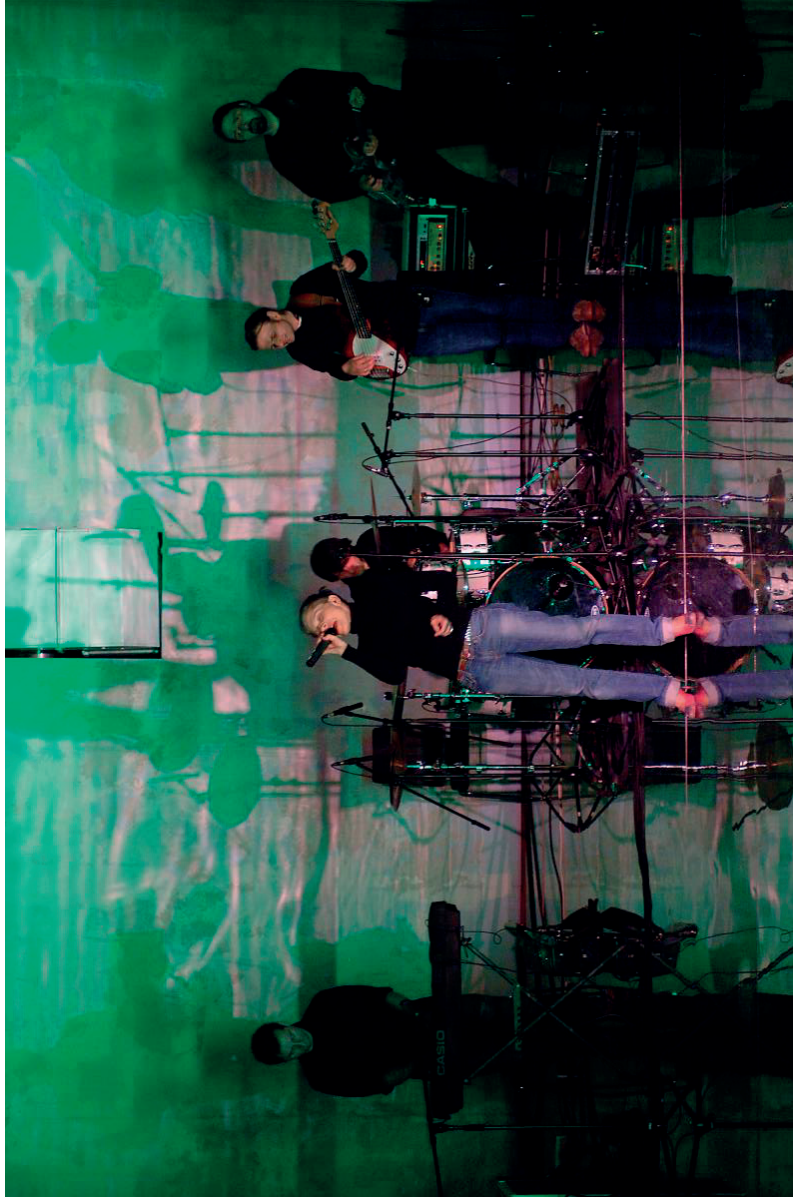
obrazie rodzinnym. Nawet podczas zmiany partnerów Hamlet nie zatańczy z Gertrudą – jej zaślubiny z Klaudiuszem na zawsze zerwały więź matki i syna. W tańcu ujawniony zostaje też po raz pierwszy stosunek Hamleta do zakochanej w nim Ofelii – trzymając się sztywno wyznaczonej choreografii książę nie odwzajemni ani razu czułego spojrzenia partnerki, nie zmniejszy też dzielącego go od niej dystansu. Ponadto w momencie pojawienia się Horacego natychmiast przerwie taniec, odpychając zdeorientowaną Ofelię.

W *Hamlecie*, podobnie jak w *Krumie*, eksponowany jest przede wszystkim ruch postaci względem siebie – sterylny, oczyszczony z jakichkolwiek elementów scenograficznych podest, na którym aktorzy wykonują swój taniec, stanowi przestrzeń nieokreśloną, pozbawioną własnej semantyki. Ów podest Piotr Gruszczyński określa mianem „idealnej przestrzeni gry”, która „niczego nie ukrywa, nie fałszuje teatralnymi sztuczkami”, zamiast tego „wszystko ujawnia, czyniąc relacje między postaciami wyjątkowo bliskimi i intensywnymi”⁴².

W przywołanych wyżej scenach performatywność muzyki polega na wytwarzaniu swoistej „przestrzenności ruchu” – ulotnej i zależnej od konstytuujących ją gestów. Ruchu, który w pierwszej kolejności odsyła do materialności samego ciała, eksponując jego reakcję na określone dźwięki oraz porządkujący je rytm. Znaczenia, jakie mogą stać się tu efektem działania muzyki, mają więc przede wszystkim somatyczny i proksemiczny charakter. Należy podkreślić też, iż mogą się one wyłonić tylko w drodze ścisłej korelacji ciała, ruchu i rytmu. Możliwe przeniesienie owych zmiennych konstelacji ciał i stosunków przestrzennych w obręb świata przedstawionego (co zostało uczynione w powyższych analizach) jest już efektem procesu hermeneutycznego, który nastąpił *post factum*, a zatem

⁴² P. GRUSZCZYŃSKI: *Ojcobójcy*. Warszawa 2003, s. 121.

nie w bezpośrednim akcie percepcji. Ten drugi etap konstruowania znaczeń nie mógłby się jednak odbyć bez pierwszego – a zatem uchwycenia w bezpośredniej percepcji rzeczywistych relacji proksemicznych między ciałami aktorów i przestrzenią, które stały się dostrzegalne dzięki działaniu muzyki.

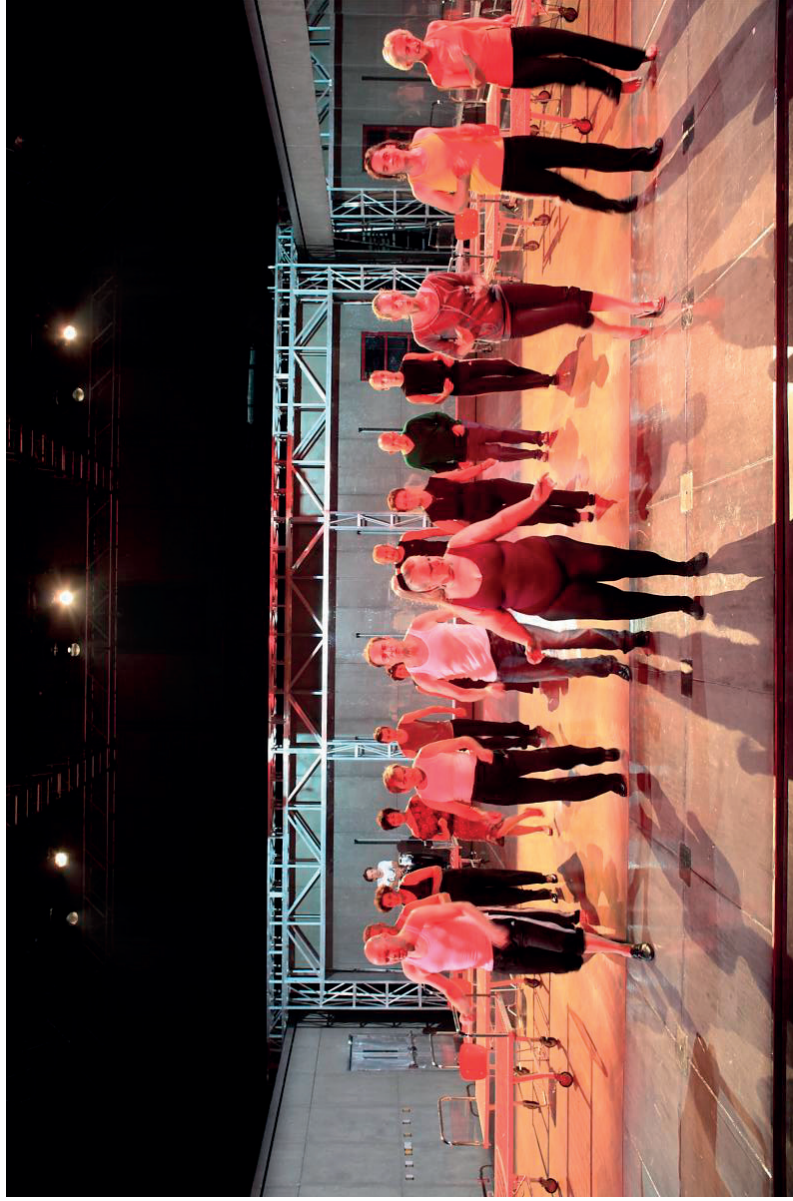


8. RENATE JETT i zespół – song z przedstawienia *(A)pollonia*. *(A)pollonia*, reż. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, Nowy Teatr w Warszawie. Fot. STEFAN OKOŁOWICZ



9. Finałowy song. *(A)pollonia*, reż. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, Nowy Teatr w Warszawie.

Fot. STEFAN OKOŁOWICZ



10. Nauka salsy – scena finałowa. *Opowieści afrykańskie według Szekspira*, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie. Fot. KONRAD PUSTOŁA



11. Chór bachantek. Od lewej: MAGDALENA KUTA, MARIA MAJ, STANISŁAWA CELIŃSKA. *Bachantki*,
reż. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, Teatr Rozmaitości w Warszawie. Fot. STEFAN OKOŁOWICZ

Zakończenie

„Pisanie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze” – rzekł niegdyś Frank Zappa. Stwierdzenie to – zresztą szeroko upowszechnione – przez wielu muzyków, ale też słuchaczy uważane jest za szczególnie celne. Jak bowiem pisać o czymś, co w istocie swej jest nieuchwytnie, ulotne, co nie osiąga określonego, trwałego kształtu w przestrzeni? W końcu, jak pisze Wolfgang Welsch, „to, co wizualne, utrzymuje się w czasie. To, co audytywne – znika w nim”¹.

Wydawać by się mogło, że problemy związane z pisanem o dźwiękowości w mniejszym stopniu dotyczą muzykologów – myśl muzykologiczna w dużej mierze koncentruje się bowiem na wewnętrznej strukturze dzieła muzycznego, zaś teoria muzyki dostarcza w tym względzie odpowiednich narzędzi i precyzyjnie skonstruowanego słownika pojęć. Trudności pojawiają się jednak, gdy muzykologiczne rozważania wychodzą poza kwestie związane z formą utworu i kierują się w stronę innych zagadnień: tych o charakterze filozoficznym, estetycznym czy wreszcie semantycznym.

Kwestia znaczenia muzycznego wydaje się jedną z najbardziej problematycznych. Dyskusje i spory wywołują bowiem nie tylko odmienne i często wzajemnie wykluczające się koncepcje muzycznego

¹ W. WELSCH: *On the Way to an Auditive Culture?*. W: IDEM: *Undoing Aesthetics*. London 1997, s. 157.

znaku, ale przede wszystkim sama teza o semantyczności muzyki, którą część badaczy zupełnie odrzuca.

W kontekście tych nieustających polemik wydaje się, że teatrolog znajduje się w dużo bardziej komfortowej sytuacji – pisząc o muzyce, analizuje ją bowiem zawsze w odniesieniu do pozostałych elementów przedstawienia. W relacji do nich rozpatruje także jej funkcje oraz możliwe konotacje. Nie znaczy to jednak, że w teatrze nie pojawiają się dźwięki „nieznaczące” – odsyłające jedynie do własnego brzmienia i niepełniące wyrażnej funkcji dramaturgicznej. Poniekąd każdy dźwięk występujący w przedstawieniu można traktować jako taki właśnie, bowiem rodzaj asocjacji, które wespół z innymi elementami sceny zdolna jest wytworzyć muzyka, ostatecznie zawsze zależy od percepcji słuchającego.

Jeśli chodzi o semantyczne właściwości muzyki scenicznej, w książce tej starałam się zwrócić uwagę przede wszystkim na możliwe procesy konstruowania znaczeń w teatrze, zachodzące przy decydującym udziale muzyki. Przedmiotu badań nie stanowiły więc arbitralne znaczenia muzyczne, lecz ewentualna semantyczność muzyki, która objawia się tylko i wyłącznie w kontekście jej relacji z pozostałymi tworzywami scenicznymi.

W monografii przedstawiono kilka teoretycznych koncepcji znaczenia muzycznego po to, by ostatecznie ze zbioru tego wybrać te, które wydają się najbardziej adekwatne i poręczne w analizie muzyki scenicznej. Również i w tym wypadku nie należy traktować ich jako arbitralnych propozycji metodologicznych – arbitralność tę wyklucza zresztą ich koegzystencja na gruncie proponowanych tu analiz. Zarówno więc wybrane teorie z zakresu semiotyki muzyki, jak i estetyka performatywności dostarczają pewnych nadrzędnych kategorii oraz aparatu pojęciowego, które dają się wykorzystać w analizach warstwy brzmieniowej przedstawienia. Ich pojawienie się w tej pracy jest efektem poszukiwania odpowiednich narzędzi i metod opisu rozległej grupy dźwięków konstytuujących teatralną fonosferę.

Punktem wyjścia dla poszczególnych analiz za każdym razem była tu sama muzyka i to ona decydowała o obranej metodzie opisu. Stąd też w przypadku obrazowania niektórych „przestrzeni muzycznych” polskiego teatru dramatycznego na pierwszy plan wysuwał się dyskurs estetyczny bądź filozoficzny, nie zaś *stricte* teatrologiczny czy muzykologiczny.

Studium *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, choć odwołuje się do twórczości konkretnych reżyserów i uwzględnia specyfikę pojawiających się w nich rodzajów dźwiękowości, ma w dużej mierze charakter wstępnych i ogólnych rozważań na temat muzyki w teatrze dramatycznym. Dlatego też pewne istotne zagadnienia związane ze statusem muzyki scenicznej, jej możliwymi formami oraz zakresem pełnionych przez nią funkcji pojawiły się tu w cząstkowej postaci bądź też zostały jedynie zasygnalizowane. Z pewnością można wskazać wiele obszarów badawczych, które wymagają rozwinięcia i bardziej wnikliwej analizy. Część z nich zapewne warto byłoby też zgłębić, stosując odmienną perspektywę.

Wśród problemów związanych z samym statusem muzyki scenicznej z pewnością rozwinięcia domaga się kwestia wpływu nowych mediów na kształt teatralnej audiosfery. Zasygnalizowane tu konsekwencje medialnego zapośredniczenia – pojawienie się nowych jakości brzmieniowych, a tym samym poszerzenie warstwy audialnej przedstawienia, wykształcenie się nowych modeli percepcji dźwięku czy wreszcie zacieranie się granicy między muzyką wykonywaną na żywo a tą, która powstaje w efekcie technologicznych procesów modyfikujących dźwięk – należałoby uzupełnić analizą takich przedstawień, w których warstwa muzyczna jest wynikiem najbardziej radykalnych w tym względzie strategii inscenizacyjnych. Myślę tu o spektaklach intermedialnych, które – choć rozpatrywane

wciąż w kategoriach teatru dramatycznego – sytuują się raczej na jego styku ze sztuką performance. Na gruncie polskiego teatru tego rodzaju analizą z pewnością można by objąć teatralne instalacje Krzysztofa Garbaczewskiego (w których muzyka pojawia się zawsze w zestawieniu ze sztuką wideo), przedstawienia Pawła Passiniego (gdzie łączy się ją z działaniem internetu) czy też niektóre spektakle Michała Zadary, Michała Borczucha oraz Ewy Rysowej (w których proces cyfrowego wytwarzania i modyfikowania dźwięku ukazywany jest widzom bezpośrednio, a często staje się również ich udziałem).

Z drugiej strony godne wyróżnienia są inscenizacje znajdujące się na przeciwnym biegunie – spektakle, w których warstwa akustyczna powstaje wyłącznie jako efekt specyficznego operowania głosem i ciałem aktora. Także tu wskazać można konkretne przykłady na rodzimym gruncie: *Paw królowej* Pawła Świątka czy też jedyny tego rodzaju spektakl Jana Klaty – *Utwór o matce i ojczyźnie* oparty na tekście Bożeny Keff. W tym kontekście interesujące będą również widowiska sytuujące się poza nurtem teatru repertuarowego: rozmaite formy teatru offowego i eksperymentalnego (na przykład spektakl *Stolik* grupy Karbido bądź teatralno-muzyczne projekty Chóru Kobiet i Chóru Mężczyzn pod kierunkiem Marty Górnickiej), jak również tak zwanego teatru antropologicznego (przedstawienia Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Teatru Pieśni Kozła czy Stowarzyszenia Teatralnego Chorea). Z pewnością warto byłoby poświęcić im odrębne szkice (w przypadku „Gardzienic” wiele takich już powstało) pozwalające uwypuklić charakterystyczne dla tych nurtów pojmowanie teatralnej „muzyczności”.

Choć w rozdziale trzecim książki (*Muzyka i świat przedstawiony*) działanie muzyki rozpatrywane jest przede wszystkim w odniesieniu do fikcji teatralnej (obrazu świata przedstawionego wykreowanego przez reżysera), to niejako z konieczności wyłoniła się tu również jej relacja z tekstem literackim. W tym kontekście

ważne wydaje się zagadnienie „muzyczności” samego tekstu oraz tego, w jakim stopniu owa „muzyczność” może wpływać na sceniczną realizację utworu. Wśród omówionych przedstawień kwestie te okazały się szczególnie istotne w przypadku adaptacji utworów Thomasa Bernharda (nierzadko podejmujących temat muzyki i percepcji słuchowej) zrealizowanych przez Krystiana Lupe, a także wykazujących się dużym stopniem „umuzycznienia” utworów Witolda Gombrowicza, inscenizowanych przez Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego. Sposób, w jaki muzyczność literatury wpływa na jej sceniczną adaptację, podsuwając jednocześnie pewne inscenizacyjne strategie, wydaje się zagadnieniem w równym stopniu interesującym, co rozległym, które można uzupełnić o wiele innych przykładów.

Analizy przeprowadzone w poszczególnych rozdziałach monografii z pewnością można osadzić w szerszym kontekście filozoficznym. Próbę taką podjęto w przypadku spektakli, w których charakter warstwy dźwiękowej wiązał się ściśle z określoną techniką kompozytorską (muzyka punktualistyczna w *Kalkwerku*), bądź też kondycja świata przedstawionego wykazywała wyraźne związki z określoną postawą światopoglądową (*Immanuel Kant*, *Ślub*, *Operetka*). Rozważania te oczywiście dają się poszerzyć – mogą też okazać się cennym tropem w procesach odczytywania roli i znaczenia muzyki w spektaklu teatralnym. Zagadnienia z obszaru filozofii i estetyki muzyki włączone zostały natomiast przede wszystkim do rozdziałów o charakterze teoretycznym, niemniej jednak w zakresie szerszym, niż to uczyniono, można je wykorzystać także do analizy poszczególnych warstw dźwiękowych przedstawienia.

Ostatnią wreszcie kwestią wymagającą rozwinięcia jest zagadnienie performatywności muzyki scenicznej. W niniejszej publikacji zostało ono omówione w wymiarze, w jakim było to konieczne na potrzeby analizy wybranych inscenizacji. Jednocześnie podjęto tu również próbę przeniesienia estetyki zaproponowanej przez Erikę

Fischer-Lichte (wraz z jej aparatem pojęciowym) na grunt badań nad muzyką teatralną.

W poszczególnych częściach rozdziału czwartego (*Performatywny wymiar muzyki scenicznej*) zaznaczone zostały obszary, w których performatywność ta może się objawić. Możliwości, jakie w badaniach nad muzyką sceniczną zdaje się otwierać perspektywa performatywna, zachęcają do wprowadzenia dodatkowych teoretycznych uściśleń, uporządkowań, a przede wszystkim wskazania nowych, nieomówionych tutaj obszarów jej oddziaływania. Autorka żywi nadzieję, że takie badania będą kontynuowane, a niniejsza książka choć w niewielkim stopniu przyczyni się do ich zainicjowania.

Bibliografia

Rozprawy książkowe, szkice, artykuły

- ADAMIECKA-SITEK A.: *(De)konstrukcja kobiecości w „Poskromieniu złośnicy” Krzysztofa Warlikowskiego*. „Dialog” 2006, nr 10.
- ADAMIECKA-SITEK A.: *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*. Kraków 2005.
- APPIA A.: *Dzieło sztuki żywej*. Przeł. L. KOSSOBUDZKI. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i oprac. J. HERA. Warszawa 1974.
- APPIA A.: *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego*. Przeł. J. HERA. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i oprac. J. HERA. Warszawa 1974.
- APPIA A.: *Jak zreformować naszą inscenizację*. Przeł. H. SZYMAŃSKA. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i oprac. J. HERA. Warszawa 1974.
- ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław 1989.
- ATTALI J.: *Szum i polityka*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. CH. COX i D. WARNER. Gdańsk 2010.
- AUGUSTYNOWICZ A.: *Gra w muzykę*. „Teatr” 2008, nr 9.
- AUSLANDER P.: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York 2008.
- AUSLANDER P.: *Na żywo czy...?* Przeł. M. SUGIERA i M. BOROWSKI. „Didaskalia” 2012, nr 7.
- BANIEWICZ E.: *Surrealistyczne powinowactwa Grzegorzewskiego*. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 8.

- BATAILLE G.: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992.
- BAUGH CH.: *Theatre, Performance and Technology*. London 2005.
- BIESZCZAD L.: *Performatyka a problem somatycznego zaangażowania w tańcu*. W: *Zwrot performatywny w estetyce*. Red. L. BIESZCZAD. Kraków 2013.
- BIESZCZAD L.: *Wymiary przestrzeni w tańcu. Kontekst filozoficzno-estetyczny*. W: *Czas przestrzeni*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2008.
- BOROWSKI M., SUGIERA M.: *Konszachty z medialnością*. „Didaskalia” 2012, nr 107.
- BOUKO C.: *The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics*. „Gramma: Journal of Theory and Criticism” 2009, No. 17.
- BÖHME G.: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main 1995.
- BRECHT B.: *Wartość mosiądzu*. Przekład zbiorowy. Wybór, układ i noty W. HECHT. Warszawa 1975.
- BURZYŃSKI T.: *Twórcza przygoda*. „Gazeta Robotnicza” 1979, nr 37.
- CASSIRER E.: *Symbol i język*. Przeł. B. ANDRZEJEWSKI. Poznań 2004.
- CLAUDEL P.: *Dramat i muzyka*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: IDEM: *Możliwości teatru*. Wstęp i oprac. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa 1971.
- CLAUDEL P.: *Kabuki*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: IDEM: *Możliwości teatru*. Wstęp i oprac. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa 1971.
- CLAUDEL P.: *Listy do Milhauda o „Agamamnonie” i „Proteuszu”*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: IDEM: *Możliwości teatru*. Wstęp i oprac. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa 1971.
- CLAUDEL P.: *Teatr w Hellerau*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: IDEM: *Możliwości teatru*. Wstęp i oprac. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa 1971.
- COOKE D.: *The Language of Music*. London 1959.
- COWELL H.: *Rozkosze szumu*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. CH. COX i D. WARNER. Gdańsk 2010.
- COX CH., WARNER D.: *Muzyka i jej inni: szum, dźwięk, cisza. Wprowadzenie*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. CH. COX i D. WARNER. Gdańsk 2010.
- CRAIG E.G.: *Sztuka teatru – dialog pierwszy*. Przeł. M. SKIBNIEWSKA. W: IDEM: *O sztuce teatru*. Wstęp i oprac. Z. HÜBNER. Warszawa 1985.

- CZAPLIŃSKI J.: *Popskreczing*. „Dialog” 2009, nr 11.
- DAHLHAUS C.: *Estetyka muzyki*. Przeł. Z. SKOWRON. Warszawa 2007.
- DEGLER J.: „Pestka”, czyli Krystian Lupa w Jeleniej Górze. *Wspomnienia kierownika literackiego*. „Didaskalia” 2009, nr 90.
- DUDA A.: *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010.
- DZIEWULSKA M.: *Inna obecność*. Warszawa 2009.
- DZIEWULSKA M.: *Purgatorio* [tekst dołączony do płyty zawierającej kompozycje Stanisława Radwana dla teatru Jerzego Grzegorzewskiego]. W: S. RADWAŃ: *Coś co zginęło szuka tu imienia* [płyta CD]. Narodowy Instytut Audiowizualny 2011.
- ÉLUARD P.: *Poezje wybrane*. Przeł. A. WAŻYK. Warszawa 1968.
- FIGAŁ M.: *Chór antyczny oraz jego wcielenia w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów*. W: *Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego*. Red. G. GOLIK-SZARAWARSKA. Katowice 2015.
- FIGAŁ M.: *Muzyka teatralna i jej wymiar performatywny*. W: *Zwrot performatywny w estetyce*. Red. L. BIESZCZAD. Kraków 2013.
- FIGAŁ M.: *Polska muzyka teatralna w 2015 roku* [raport dla Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie]. Dostępny w internecie: <http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/muzyka-teatralna.polska-muzyka-teatralna-w-2015-roku.html> [dostęp: 20.06.2017].
- FIGAŁ M.: *Polska muzyka teatralna 2016* [raport dla Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie]. Dostępny w internecie: <http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/muzyka-teatralna.polska-muzyka-teatralna-2016.html> [dostęp: 20.06.2017].
- FIGAŁ M.: *Współczesna polska muzyka teatralna*. „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8).
- FISCHER-LICHTE E.: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI i M. SUGIERA. Kraków 2008.
- GASPAROW B.: *Pewne aspekty semiotycznej orientacji wtórnych systemów modelujących*. W: *Sztuka w świecie znaków*. Przeł. B. ŻYŁKO. Wybór i oprac. B. ŻYŁKO. Gdańsk 2002.
- GÓRSKA D.: *Człowiek i śmierć*. „Słowo Powszechne” 1997, nr 3.
- GRUSZCZYŃSKI P.: *Ojcobójcy*. Warszawa 2003.
- GUCZAŁSKA B.: *Jerzy Jaroński – artysta teatru*. Kraków 1999.

- GUCZALSKI K.: *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce: próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Kraków 2002.
- HALL E.T.: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. HOŁÓWKA. Warszawa 2001.
- HANSLICK E.: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*. Przeł. S. NIEWIADOMSKI. Warszawa 1903.
- HEGEL G.W.: *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. GRABOWSKI i A. LANDMAN. Warszawa 1967.
- HOROWICZ B.: *Teatr operowy*. Warszawa 1963.
- HUBER K.: *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung*. Leipzig 1923.
- JABŁOŃSKI M.: *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarasti*. Poznań 1999.
- JACHIMECKI Z.: *Wagner*. Kraków 1973.
- JAROCKI J.: *Dialog ze współczesnością*. W: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*. Red. W. DUDZIK. Warszawa 2007.
- KANT I.: *Krytyka władzy sądu*. Przeł. J. GAŁECKI. Warszawa 1986.
- KNEIF T.: *Co to jest semiotyka muzyczna*. „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Krakowie” 2007, nr 1.
- KORNAŚ T.: *Tygiel*. „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19.
- KOWZAN T.: *Znak w teatrze*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1988.
- KOZŁOWSKI K.: *Wagner – kompozytor i teoretyk sztuki*. W: R. WAGNER: *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871–1879*. Przeł. M. KASPRZYK. Oprac. A. IGIELSKA i K. KOZŁOWSKI. Gdańsk 2009.
- KRISTEVA J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FAŁSKI. Kraków 2007.
- KUNZE S.: *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*. W: *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge*. Hrsg. S. KUNZE. Bern–München 1978.
- KWAŚNIEWSKA M.: *Rewolucja w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego i w teatrze Jana Klaty*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010.
- LANGER S.K.: *Feeling and Form*. New York 1953.
- LANGER S.K.: *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Przeł. A.H. BOGUCA. Warszawa 1976.

- LEHMANN H.-T.: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA i M. SUGIERA. Kraków 2009.
- LOSIAK R.: *Doświadczenie odbioru muzyki w świetle fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego*. „Muzyka” 2005, nr 1.
- ŁOTMAN J.: *Semiotyka sceny*. W: *Sztuka w świecie znaków*. Przeł. B. ŻYŁKO. Wybór i oprac. B. ŻYŁKO. Gdańsk 2002.
- MIKA B.: *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin 2007.
- MONINGER M.: *Vom Media-match zum Media-crossing*. W: *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. Hrsg. CH. BALME, M. MONINGER. München 2004.
- MORAWIEC E.: *Grzegorzewski, czyli sztuczność lub nicość*. „Dialog” 1980, nr 3.
- NIETZSCHE F.: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1994.
- NIZIOŁEK G.: *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*. Kraków 1997.
- NIZIOŁEK G.: *Warlikowski – extra ecclesiam*. Kraków 2008.
- OLCZYK A.: *Muzyczne przestrzenie Jerzego Grzegorzewskiego i Stanisława Radwana*. W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. RZEWUSKA i J. CYMERMAN. Lublin 2013.
- PARTYGA E.: *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*. Kraków 2004.
- PAVIS P.: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. ŚWIONTEK. Wrocław 2002.
- PAVIS P.: *Theatre at the Crossroads of Culture*. London–New York 1992.
- PAVIS P.: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. OLKUSZ. Warszawa 2011.
- POCIEJ B.: *O przestrzenności dzieła muzycznego*. „Muzyka” 1967, nr 1.
- POLONY L.: *Pojęcie przestrzeni muzycznej w myśli muzykologicznej*. W: *Czas przestrzeni*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2008.
- POLONY L.: *Przestrzeń i muzyka*. Kraków 2007.
- ROESNER D.: *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Farnham 2014.
- ROESNER D.: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Inszenierungen bei Christoph Marthaler, Einar Schlee und Robert Wilson*. Tübingen 2003.

- ROMILLY J. DE: *Tragedia grecka*. Przeł. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa 1994.
- RUSSOLO L.: *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. CH. COX i D. WARNER. Gdańsk 2010.
- SCHILLER F.: *O zastosowaniu chóru w tragedii*. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*. Przeł. i oprac. O. DOBIJANKA-WITCZAKOWA. Wrocław 1959.
- SCHLEGEL A.W.: *O dramatyczności i teatralności*. Przeł. M. LEYKO. W: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. T. 2. Red. E. UDALSKA. Warszawa 1993.
- SCHLEGEL F.: *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*. Przeł. I.S. GRABOWSKI. Warszawa 1831.
- SCHOPENHAUER A.: *Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł. J. GAREWICZ. Warszawa 1994.
- SCHORLEMMER U.: *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów w teatrze”*. Przeł. K. JABŁECKA-MRÓZ i T. JABŁECKI. Kraków 2007.
- SŁAWIŃSKA I.: *Główne problemy struktury dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1988.
- SUGIERA M.: *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*. Kraków 1993.
- STEGEMANN B.: *Postdramat i co dalej?* Przeł. M. BOROWSKI i M. SUGIERA. „Didaskalia” 2009, nr 92/93.
- SZWAJGIER K.: *Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia*. W: *Filozofia muzyki. Studia*. Red. K. GUCZAŁSKI. Kraków 2003.
- ŚWIĄDER B.: *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*. Gdańsk 2004.
- TARASTI E.: *Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music*. W: *The Semiotic Web 1986*. Eds. TH. SEBEOK, J. UMIKER-SEBEOK. Berlin–New York–Amsterdam 1987.
- TZARA T.: *Serce na gaz*. Przeł. J. LISOWSKI. „Dialog” 1973, nr 8.
- VARÈSE E.: *Wyzwolenie dźwięku*. Przeł. M. MATUSZKIEWICZ. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. CH. COX i D. WARNER. Gdańsk 2010.
- VAROPOULOU H.: *Musikalisierung der Theaterzeichen* [wykład z okazji 1. Międzynarodowej Akademii Letniej (1. Internationale Sommerakademie), Frankfurt am Main, sierpień 1998] [maszynopis].

- WAGNER R.: *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871–1879*. Przeł. M. KASPRZYK. Oprac. A. IGIELSKA i K. KOZŁOWSKI. Gdańsk 2009.
- WAGNER R.: *Opera i dramat*. Przeł. M. DIENSTL. Lwów–Warszawa 1907.
- WELSCH W.: *On the Way to an Auditive Culture?*. W: IDEM: *Undoing Aesthetics*. London 1997.
- WĘGRZYŃIAK R.: *Jarocki i Grzegorzewski. Spotkania identycznych snów*. „Teatr” 2013, nr 3.
- WIELGOSZ M.: *Rola rytmu w konstruowaniu rzeczywistości scenicznej „Kosmosu” Witolda Gombrowicza w reżyserii Jerzego Jarockiego*. W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. RZEWUSKA i J. CYMERMAN. Lublin 2013.
- WIRTH A.: *Teatr Jerzego Jarockiego*. Cz. 2. Przeł. D. BORKOWSKA. „Dialog” 1991, nr 2.
- WYSOCKA T.: *Dzieje baletu*. Warszawa 1970.
- ZIOMEK J.: *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i oprac. J. DEGLER. Wrocław 1988.
- ZWOLSKI E.: *Choreja. Muza i bóstwo w religii greckiej*. Warszawa 1978.
- ŻUROWSKI A.: *Realność snów, czyli sens szaleństwa*. „Kultura” 1986, nr 25 (55).

Recenzje

- BURZYŃSKA A.R.: *„Trylogia” w skali molowej*. „Didaskalia” 2012, nr 97–98.
- CYZ T.: *Poemat niedokończony*. „Didaskalia” 2002, nr 47.
- GODLEWSKA-BYLINIAK E.: *(A)pollonia*. „dwutygodnik.com” 2009, nr 4. Dostępny w internecie: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/159-apollonia.html> [dostęp: 4.09.2014].
- GUCZAŁSKA B.: *Znaki chaosu czy sensu?*. „Didaskalia” 2005, nr 70.
- HOCZYK J.: *Nie jesteście lepsi...* „Opcje” 2009, nr 3.
- KANIA K.: *Witkacy, Grzegorzewski*. „Słowo Powszechne” 1992, nr 107.
- NIZIOŁEK G.: *Karnawał po katastrofie*. „Teatr” 1987, nr 7.
- NIZIOŁEK G.: *Nieutralizowane piękno*. „Rzeczpospolita” 2005, nr 89.
- PAWŁOWSKI R.: *Miasto mężczyzn*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 6.
- SIERADZKI J.: *Jednak można. Chapeau bas przed Teatrem im. Witkiewicza*. „Polityka” 1987, nr 41.

- WĘGRZYNIAK R.: *Przemoc, perwersja i trans*. „Odra” 1998, nr 11.
 ZIELIŃSKA M.: *Którędy, którą, którą...* „Didaskalia” 2012, nr 107.

Wywiady

- Brzmienie ciszy*. Z S. RADWANEM rozm. przepr. T. KONINA. „Teatr” 1995, nr 5.
Defile dla pałacza i żertwy. Z K. WARLIKOWSKIM rozm. przepr. M. ZIELIŃSKA. „Rossijska Gazeta” 2011 – wydanie ogólnofederacyjne nr 5419 (43).
Druga strona singla. Z J. KLATĄ rozm. przepr. A. R. BURZYŃSKA. „Didaskalia” 2010, nr 97–98.
Muzyka: jeszcze jeden aktor. Z J. CHRUŚCIŃSKIM rozm. przepr. T. KONINA. „Teatr” 1995, nr 7–8.
Nauczyć się własnego ciała. Z L. WOŁCZYKIEM rozm. przepr. B. ŚWIĄDER. W: B. ŚWIĄDER: *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*. Gdańsk 2004.
Nie jestem entuzjastką teatru. Z J. OSTASZEWSKIM rozm. przepr. D. CICHY. „Teatr” 2008, nr 9.
Pałę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim. Red. E. BUŁHAK. Warszawa 2005.
Przed „Powolnym ciemnieniem malowideł”. Z J. GRZEGORZEWSKIM rozm. przepr. Z. TARANIENKO. W: *Katalog praskiego Quadriennale '87*.
Rozproszyc. Z S. RADWANEM rozm. przepr. A. OLCZYK. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 41.
Ryzyko stymuluje uwagę. Z J. OSTASZEWSKIM rozm. przepr. W. MALINOWSKI. „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19.
Sluchanie teatru. Z J. OSTASZEWSKIM i S. RADWANEM rozm. przepr. T. CYZ. „Kontrapunkt” 2003, nr 19. Dostępny w internecie: <http://www2.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/2809/lupa03.php> [dostęp: 16.02.2014].
Spektakl jak sztafeta. Z M. CIELECKĄ rozm. przepr. M. BRYŚ i M. KWAŚNIEWSKA. „Didaskalia” 2009, nr 92/93.
Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński. Warszawa 2007.

- Właściwe miejsce we wszechświecie*. Z A. DZIUKIEM rozm. przepr. B. ŚWIĄDER. W: B. ŚWIĄDER: *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*. Gdańsk 2004.
- Wykluczony, czyli każdy*. Z K. WARLIKOWSKIM rozm. przepr. K. FAZAN. „Didaskalia” 2012, nr 107.
- Zburzyć logikę muzyczną*. Z S. RADWANEM rozm. przepr. J. OPALSKI. „Res Publica” 1988, nr 7.

Utwory dramatyczne

- GOGOL M.: *Rewizor: komedia w 5 aktach*. Przeł. J. TUWIM. Kraków 1950.
- GOMBROWICZ W.: *Kosmos*. Kraków 1994.
- GOMBROWICZ W.: *Operetka*. W: IDEM: *Dramaty*. Kraków 2001.
- GOMBROWICZ W.: *Ślub*. W: IDEM: *Dramaty*. Kraków 2001.
- SZEKSPIR W.: *Burza*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Warszawa 1991.
- WITKIEWICZ S.I.: *Panna Tutli-Putli*. W: IDEM: *Dramaty*. T. 1. Oprac. J. DEGLER. Warszawa 1996.

Spis ilustracji

1. ADOLPHE APPIA, szkice z cyklu *Przestrzenie rytmiczne*.
Źródło: domena publiczna.
2. ADOLPHE APPIA, scenografia do *Orfeusza i Eurydyki*
CHRISTOPHA WILLIBALDA GLUCKA (Hades).
Reż. E. JAKES-DALCROZE.
Instytut Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912.
Źródło: domena publiczna.
3. Wielka Sala instytutu w Hellerau zaprojektowana przez
HEINRICHA TESSENOWA według koncepcji ADOLPHA APPIA.
Źródło: domena publiczna.
4. *Ślub*, reż. JERZY JAROCKI, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.
Premiera: 20 kwietnia 1991 roku.
Fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI.
Źródło: Cyfrowe Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie.
5. *Tak zwana ludzkość w obłądzie*, reż. JERZY GRZEGORZEWSKI,
Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.
Premiera: 17 maja 1997 roku.
Fot. WOJCIECH PLEWIŃSKI.
Źródło: Cyfrowe Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

6. Konrad (ANDRZEJ HUDZIAK).
Kalkwerk, reż. KRYSZTOF LUPA, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.
Premiera: 7 listopada 1992 roku.
Fot. MAREK GARDULSKI.
Źródło: Cyfrowe Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie.
7. Scena barowa. Od lewej: Kaliban (RENATE JETT), Stefano (JACEK PONIEDZIAŁEK), Trinkulo (STANISŁAWA CELIŃSKA).
Burza, reż. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI,
Teatr Rozmaitości w Warszawie.
Premiera: 4 stycznia 2004 roku.
Fot. STEFAN OKOŁOWICZ.
Źródło: Archiwum TR w Warszawie.
8. RENATE JETT i zespół – song z przedstawienia *(A)pollonia*.
(A)pollonia, reż. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI,
Nowy Teatr w Warszawie.
Premiera: 16 maja 2009 roku.
Fot. STEFAN OKOŁOWICZ.
Źródło: © Archiwum Nowego Teatru w Warszawie.
9. Finałowy song.
(A)pollonia, reż. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI,
Nowy Teatr w Warszawie.
Premiera: 16 maja 2009 roku.
Fot. STEFAN OKOŁOWICZ.
Źródło: © Archiwum Nowego Teatru w Warszawie.
10. Nauka salsy – scena finałowa.
Opowieści afrykańskie według Szekspira, reż. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, Nowy Teatr w Warszawie.
Polska premiera: 2 grudnia 2011 roku.
Fot. KONRAD PUSTOŁA.
Źródło: © Archiwum Nowego Teatru w Warszawie.

11. Chór bachantek. Od lewej: MAGDALENA KUTA,
MARIA MAJ, STANISŁAWA CELIŃSKA.
Bachantki, reż. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI,
Teatr Rozmaitości w Warszawie.
Premiera: 9 lutego 2001 roku.
Fot. STEFAN OKOŁOWICZ.
Źródło: Archiwum TR w Warszawie.

Indeks osób

A

Adamiecka-Sitek Agata 97, 98,
179–180, 184, 186, 218
Ajschylos 26, 49, 181, 219
Andersen Hans Christian 219
Andrzejewski Bolesław 76
Appia Adolphe 7, 18, 43–46, 48,
55, 60, 98, 206–207, 209,
216, 267
Armstrong Louis 178
Artaud Antonin 159
Arystoteles 26
Attali Jacques 62
Augustynowicz Anna 16, 113,
140
Auslander Philip 89–90, 94, 221

B

Bach Jan Sebastian 141, 143
Ball Hugo 163
Balme Christopher 95
Baniewicz Elżbieta 111
Baran Bogdan 35
Bardi Giovanni de 28

Bataille Georges 231
Baugh Christopher 92
Beaujoyeux Balthasar de 30
Beaulieu Girard de 30
Beckett Samuel 126
Beethoven Ludwig van 143,
149–150, 152
Bernhard Thomas 142–144,
154, 232, 255
Bieszczad Lilianna 69, 217,
239–240
Bogucka Alina Hanna 76
Borczech Michał 107, 254
Borkowska Danuta 109
Borowski Mateusz 12, 60, 68,
89, 91, 207
Bouko Catherine 10
Boulez Pierre 148
Bowie David (właśc. David Ro-
bert Jones) 153, 189–190,
194–195
Böhme Gernot 230
Bradecki Tadeusz 112
Brahms Johannes 143

Brecht Bertolt 97, 110, 133, 137,
161, 171–172, 180
Brook Peter 172
Bruant Aristide 161
Bryś Marta 224
Brzyski Bogdan 241
Buckley Tim 240, 243
Bulhak Ewa 126
Burzyńska Anna Róża 189
Burzyński Tadeusz 141

C

Caccini Gulio 28
Cage John 62–63, 65–66, 152,
207
Calderón de la Barca Pedro 161
Cassirer Ernst 76
Castorf Frank 172
Cavalieri Emilio de 28
Celińska Stanisława 176, 178,
226
Chapman Tracy 189, 200
Chopin Fryderyk 189, 200
Chruściński Jerzy 16, 156–157,
161, 165, 169
Chyra Andrzej 229, 231
Cichy Daniel 139
Cichy Wiesław 196, 199
Cielecka Magdalena 177, 224,
234
Cieplak Piotr 16, 140 Claudel
Paul 18, 47–50
Coetzee John Maxwell 181, 219
Collins Phil 190
Cooke Deryck 76
Cowell Henry 62

Craig Edward Gordon 18, 46, 98
Curtis Ian 189
Cymerman Jarosław 122
Cyz Tomasz 144, 181
Czajkowski Andrzej 219
Czapliński Jan 192, 194
Czarnik Marcin 193, 199
Czechow Antoni 127

D

Dahlhaus Carl 8, 57
Debussy Claude 61
Degler Janusz 64, 104, 135,
140–141, 185
Dienstl Marian 40
Dietrich Marlena 159
Dobijanka-Witczakowa Olga 33
Dominik Bogdan 140
Dorociński Marcin 214
Duchamp Marcel 166
Duda Artur 197, 201, 220
Dudzik Wojciech 124
Duszyński Jan 106
Dziadosz Bartosz 107
Dziewulska Małgorzata 119,
126–127
Dziuk Andrzej 15–16, 20, 106,
155–162, 164, 167–169

E

Eliot Thomas S. 125
Éluard Paul 163, 165–166
Eurypides 26, 35, 181, 219,
228–229

F

Falski Maciej 236
 Figzał Magdalena 27, 69, 88,
 107
 Fischer-Lichte Erika 12, 19, 59–
 60, 66–68, 78–79, 206–209,
 211, 216, 223–224, 229–230,
 237–238, 256
 Fudalej Beata 134

G

Gałęcki Jerzy 56
 Garbaczewski Krzysztof 16, 106,
 254
 Garewicz Jan 37
 Gasparow Boris 73–74, 82
 Gatica Lucho 183
 Glass Philip 190, 195
 Glińska Agnieszka 140
 Globisz Krzysztof 118
 Godlewska-Byliniak Ewelina 219
 Goebbels Heiner 99, 172
 Gogol Mikołaj 196, 198 Gogolewski Ignacy 131
 Golik-Szarawarska Grażyna 27
 Gombrowicz Witold 111, 116,
 118, 120, 122–123, 125, 127,
 130–133, 255
 Gott Karel 196
 Górniak Edyta 190
 Górnicka Marta 254
 Górska Danuta 141
 Grabowski Janusz 56
 Granados Enrique 140
 Gruszczyński Piotr 181, 186,

248 Grzegorzewski Jerzy 15,
 16, 20, 106, 109–112, 114,
 125–136, 140, 169, 172–174,
 199, 255, 267

Grzymkowski Sławomir 214
 Guetzalska Beata 115, 121
 Guetzalski Krzysztof 77–78, 148

H

Hajewska-Krzysztofik Małgorzata 146, 221–222, 235
 Hall Edward T. 245–246
 Hamerski Oskar 121
 Hanslick Eduard 56–57
 Haydn Franz Joseph 143, 153
 Hecht Werner 171
 Hegel Georg Wilhelm 56
 Henry Pierre 63
 Hera Janina 7, 44, 55, 206
 Herko Freddie (właśc. Frederick Herko) 241–242
 Hoczyk Julia 182
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 32
 Hołówka Teresa 245
 Horowicz Bronisław 40–41
 Houston Whitney 190
 Huber Kurt 77
 Hübner Zbigniew 46, 112
 Hudziak Andrzej 146, 268
 Hycnar Marcin 122

I

Igielska Anna 39
 Ionesco Eugène 163

J

Jablecka-Mróz Kalina 145
 Jablecki Tomasz 145
 Jabłoński Maciej 71–73
 Jachimecki Zdzisław 42
 Jaques-Dalcroze Émile 48, 267
 Jarocki Jerzy 15–16, 20, 106,
 109–112, 114–116, 119–122,
 124–126, 129, 140, 173–174,
 255, 267
 Jarząbek Dorota 131, 197, 220
 Jesionek Andrzej 165
 Jett Renate 176, 181–182, 219,
 221–225, 268
 Jones Grace (właśc. Grace Men-
 doza) 194
 Juk-Kowarski Jerzy 116, 119, 121

K

Kaleta Zbigniew W. 190
 Kaliski Krzysztof 106
 Kalita Marek 181, 245
 Kane Sarah 181, 235
 Kania Ireneusz 231
 Kania Kazimierz 134
 Kant Immanuel 55–56, 151,
 232–233, 255
 Kasprzyk Marek 39
 Keff Bożena 254
 Kisielewski Stefan 125
 Kłata Jan 15–16, 20, 99, 107,
 131, 173, 187–189, 191, 193–
 200, 202, 208, 254
 Kleczewska Maja 16, 173
 Klemm Wojciech 106, 173
 Klynstra Redbad 235

Kneif Tibor 19, 76, 79
 Konieczny Zygmunt 125
 Konina Tomasz 113, 156
 Kossobudzki Leszek 7, 44, 206
 Kościelniak Marcin 131
 Kornaś Tadeusz 142
 Korzeniak Sandra 153, 241
 Kowzan Tadeusz 64, 80–81
 Kozłowski Krzysztof 39, 40
 Krall Hanna 181, 219
 Krasiński Zygmunt 110
 Kristeva Julia 235–236
 Krzyżanowski Marcin 141
 Kunze Stefan 40
 Kwaśniewska Monika 131–132,
 199, 224

L

Landman Adam 56
 Langer Susanne K. 19, 76–79
 Laskowski Janusz 196
 Lauwers Jan 172
 Lehmann Hans-Thies 9–10,
 97–99, 102, 107, 172, 214,
 218–219
 Lennon John 201
 Levin Hanoch 183
 Leyko Małgorzata 32
 Liber Marcin 173
 Lisowski Jerzy 164
 Littell Jonathan 219
 Losiak Robert 237
 Ludwik XIV 31
 Lully Giovanni Baptista 31

Lupa Krystian 15–16, 20, 90–
91, 101, 106, 112, 138–146,
149, 151–154, 208, 232, 234,
240, 255, 268

L

Łotman Jurij 70, 76

M

Machczyńska-Świątek Apolo-
nia 182

Mahler Gustav 143, 153

Maksymiuk Jerzy 125

Malajkat Wojciech 132

Malinowski Wojciech 144

Marlowe Christopher 157

Matuszkiewicz Maria 61–63

Medycejska Katarzyna 30

Meyer Leonard B. 75

Mayfield Curtis 194

Mika Bogumiła 71

Milhaud Darius 49

Molier (Jean Baptiste Poqu-
elin) 31

Molko Brian 200

Moninger Markus 94–95

Morawiec Elżbieta 128

Mozart Wolfgang Amade-
usz 143, 150, 152

Mrozek Sławomir 125

Musil Robert 142–143, 153

Mykietyn Paweł 16, 106, 174,
229, 245

N

Nattiez Jean-Jacques 75

Nietzsche Friedrich 18, 32,
35–37, 39

Niewiadomski Stanisław 57

Niziołek Grzegorz 128, 142, 147,
149, 153, 166, 176–177, 197,
212, 220, 232, 235

Nono Luigi 148

Nowicki Jan 134

O

Ojrzynska Marta 241

Olczyk Agnieszka 123, 129

Olkusz Piotr 92

Ostaszewska Maja 234, 246

Ostaszewski Jacek 16, 20, 106,
139–140, 142–146, 150–152,
232, 234

P

Pałasz Edward 125

Partyga Ewa 27, 33, 50

Passini Paweł 254

Pavis Patrice 11, 89, 92–95,
99–104, 138–139, 244, 246

Pawłowski Roman 215

Peirce Charles S. 73, 76

Peri Jacopo 28

Pęckiewicz Monika 90–91

Picabia Francis 166

Picasso Pablo 163

Pociej Bohdan 185, 236

Podbielski Henryk 26

Polak Piotr 241

Polony Leszek 58

Połomski Jerzy 196, 198
 Poniedziałek Jacek 175, 183,
 229, 245, 268
 Przybora Jeremi 159
 Przybyszewska Stanisława 189,
 198, 200
 Purcell Henry 154

R

Radwan Stanisław 16, 20, 106,
 109, 112–115, 123, 125–127,
 129–130, 140, 142, 144, 169,
 202
 Radziwiłowicz Jerzy 116
 Reinhardt Max 49–50
 Reymont Władysław 189
 Ribemont-Dessignes Geor-
 ges 163
 Rilke Rainer Maria 142
 Rinuccini Ottavio 28
 Roesner David 10
 Romanek Krzysztof 134
 Romilly Jaquiline de 26
 Roussos Demis (właśc. Artemios
 Wenduris Rusos) 196–197
 Różewicz Tadeusz 111, 125, 127
 Russolo Luigi 61–62
 Rychcik Radosław 173
 Rysova Eva 254
 Rzewuska Elżbieta 122

S

Sajewska Dorota 9, 97, 214
 Saussure Ferdinand de 73
 Schaeffer Pierre 62–63
 Schiller Friedrich 7–8, 18, 33–34

Schlegel August Wilhelm 32
 Schlegel Friedrich 18, 34–35
 Schopenhauer Arthur 32,
 36–37
 Schorlemmer Uta 145
 Schubert Franz 141, 143
 Sebeok Thomas A. 72
 Sedgwick Edie (właśc. Edith
 Minturn Sedgwick) 153, 242
 Segda Dorota 117
 Sieradzki Jacek 160
 Skiba Piotr 150, 152, 241
 Skibniewska Maria 46–49
 Skowron Zbigniew 8, 57
 Sławińska Irena 26, 47, 104
 Słonimski Antoni 158
 Sofokles 26
 Stańko Tomasz 142
 Stegemann Bernd 68
 Stenka Danuta 221–222
 Stockhausen Karlheinz 148
 Strindberg August 157
 Sugiera Małgorzata 9, 12, 60,
 68, 89, 91, 97, 110, 128, 207,
 214
 Swinarski Konrad 112
 Szczawińska Weronika 106
 Szczęśniak Mieczysław 190
 Szekspir William 90, 174–175,
 177–179, 180, 186, 192, 213,
 213, 218, 225–226, 268
 Szeremeta Andrzej 213
 Szwałgier Krzysztof 148
 Szymańska Hanna 45
 Szymański Paweł 142

Ś

Świąder Barbara 158, 165
Świątek Paweł 256
Świetlicki Marcin 221
Świontek Sławomir 11, 100, 244

T

Tagore Rabindranath 219
Taranienko Zbigniew 126
Tarasti Eero 71–73, 75–76
Tuwim Julian 157, 159, 199
Tyndyk Tomasz 234
Tzara Tristan 163–164

U

Udalska Eleonora 32
Umiker-Sebeok Jean 72

V

Varèse Edgar 62–63, 201
Varopoulou Helene 10
Villa-Lobos Heitor 140

W

Wagner Richard 7, 18, 39–44,
46–48, 55
Wajda Andrzej 112
Warhol Andy 91, 143, 153,
241–243
Warlikowski Krzysztof 15–16,
90, 93, 106, 170, 173–180,
183–184, 186, 212–213, 216,
218–219, 221, 223, 225–226,
228–230, 234–235, 245,
247, 268–269
Warner Daniel 61, 63

Wasowski Jerzy 159
Ważyk Adam 166
Webern Anton 147
Weill Kurt 130
Welsch Wolfgang 251
Węgrzyniak Rafał 110, 215
Wielgosz Małgorzata 122
Wierzchowski Jacek 106
Williams Robbie (właśc. Robert
Peter Williams) 190
Wilkoszewska Krystyna 58, 217
Wilson Robert 10, 99, 172
Wirth Andreas 109
Witkiewicz Stanisław Ignacy 21,
111, 134–135, 155–157, 159–
160, 162, 166, 168
Wnuk Krzysztof 167
Wołczyk Lech 164–165
Wong Kar-Wai 235
Wysocka Tacjana 31
Wyspiański Stanisław 110

Y

Yeats William Butler 18

Z

Zadara Michał 254
Zduniak Hubert 196
Zielińska Maryla 225–226
Ziomek Jerzy 81, 186
Zappa Frank 251
Zwolski Edward 26

Ż

Żurowski Andrzej 158
Żyłko Bogusław 70, 261

Magdalena Figzał

Musical Spaces in Contemporary Polish Theatre

Summary

The main aim of the book *Musical Spaces in Contemporary Polish Theatre* is to present the various functions of music in Polish dramatic theatre and also to demonstrate the ways in which contemporary Polish theatre directors ‘shape’ the sound layer in their performances. Concurrently, the author discusses two methodologies which can be used to analyse and describe theatre music. These two complementary methodologies are the semiotics and the performative aesthetics.

The monograph explores the numerous relationships between music and other elements of the mise-en-scene, including scenography, actor’s body (acting and movement) and stage lighting. However, the main focus is the relation between music and theatrical fiction. The particular chapters are connected to each other by the ‘musical space’ category which should be defined as a specific way of shaping the sound landscape in a performance.

The subject of the publication involves a variety of theoretical issues such as perception of music in dramatic theatre, classification of the theatre sounds, types of musical meanings, and also the influence of technology on the sound production. All these questions

Summary

are considered with regard to particular Polish performances which have been produced in the last 25 years – especially the works of Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Andrzej Dziuk, Krzysztof Warlikowski and Jan Klata.

Magdalena Figzał

Espaces musicaux dans le théâtre polonais contemporain

Résumé

L'objectif principal de la monographie *Espaces musicaux dans le théâtre polonais contemporain* est de présenter différentes fonctions de la musique dans le théâtre polonais contemporain et de décrire les façons dont les metteurs en scène « forment », en collaboration avec des compositeurs, le côté musical de leurs spectacles. Le besoin d'élaborer des outils de recherche qui soient convenables à la description et à l'analyse de la sphère sonore fait que la présente publication acquiert – dans une large mesure – un caractère théorique dont l'un des points les plus essentiels est d'indiquer la sémiotique et l'esthétique de la performativité comme deux méthodologies complémentaires permettant d'analyser la musique scénique.

L'auteure de la monographie examine de nombreuses corrélations entre la musique et d'autres éléments de la mise en scène, tels que l'espace, le corps de l'acteur (son action et son mouvement) ainsi que l'éclairage de la scène. Cependant, le chapitre consacré aux relations complexes entre la musique et la fiction théâtrale constitue la partie la plus significative de ces réflexions. Ce qui unit les chapitres particuliers du livre, c'est la catégorie de l'espace musical

qu'il faut comprendre – au sens le plus général et métaphorique – comme une manière bien spécifique dont la musique fonctionne dans le spectacle.

Dans sa monographie, l'auteure aborde nombre de problèmes théoriques strictement liés à la présence de la musique dans un spectacle théâtral: dès les questions concernant la perception de la musique scénique, en passant par la classification des phénomènes acoustiques dans le théâtre et l'influence des nouvelles technologies sur la production du son, jusqu'à différentes réalisations de la signification musicale. Toutes ces questions sont considérées dans le contexte de la mise en scène des spectacles théâtraux polonais produits dans les derniers vingt-cinq ans, en particulier ceux de Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Andrzej Dziuk, Krzysztof Warlikowski et Jan Klata.

Magdalena Figzał

Die Musikräume im polnischen Gegenwartstheater

Zusammenfassung

Die Monografie *Die Musikräume im polnischen Gegenwartstheater* schildert die Funktion der Musik im polnischen Gegenwartstheater in Bezug auf das Werk von ausgewählten Regisseuren und den mit ihnen mitwirkenden Komponisten. Da geeignete Forschungswerkzeuge zur Darstellung und Analyse der Theaterphonosphäre noch entwickelt werden müssen, hat vorliegende Publikation notwendigerweise weithin einen theoretischen Charakter, und sie bezweckt, auf Semiotik und Ästhetik der Performativität als zwei sich ergänzenden Methodologien hinzuweisen, die eine Erforschung der Bühnenmusik möglich machen.

Die Verfasserin untersucht die Bühnenmusik in Bezug auf das dramatische Theater und hebt dabei weitreichende Wechselbeziehungen zwischen der Musikebene und anderen Komponenten der Theateraufführung: Raum, Körper des Schauspielers (dessen Aktivität und Bewegung) und Bühnenbeleuchtung hervor. Den wichtigsten Teil der Erwägungen stellt das, den vielschichtigen Relationen zwischen der Musik und der Theaterfiktion gewidmete Kapitel dar. Die einzelnen Teile des Buches sind miteinander verbunden durch eine – „Musikraum“ genannte Kategorie, welche

im allgemeinsten und metaphorischen Sinne als eine gewisse Art und Weise der Wirkung von der Musik in einer Theatervorführung zu verstehen sei.

Die Verfasserin befasst sich in ihrer Monografie mit zahlreichen theoretischen Fragen, die mit dem Vorhandensein der Musik in der Vorstellung eng verbunden sind: von der Perzeption der Bühnenmusik, über die Klassifizierung von akustischen Phänomenen im Theater und den Einfluss von neuen Medien auf die Art und Weise der Tonbildung, bis zu verschiedenen Auffassungen der Musikbedeutung. Die obengenannten Probleme werden im Zusammenhang mit den von ausgewählten polnischen Regisseuren der letzten fünfundzwanzig Jahre – Jerzy Jaroeki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Andrzej Dziuk, Krzysztof Warlikowski und Jan Klata realisierten Inszenierungen untersucht.

Redakcja: DOMINIKA KIELAN
Projekt okładki: MARIUSZ BIENIEK
Redakcja techniczna: DOMINIKA KIELAN
Korekta: MAGDALENA BIENIEK
Łamanie: MARIUSZ BIENIEK

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3163-8
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3164-5
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 17,75 + 3 wkl. Ark. wyd. 14,0.
Papier offset, kl. III, 90 g Cena 20 zł (+VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Poruszany przez autorkę zakres problematyki stopniowo nabiera coraz większego znaczenia w obszarze sztuki scenicznej, gdzie współczesne formy teatru czerpią coraz silniej z doświadczeń sztuk performatywnych, prowadząc do zwiększenia roli, jaką pełni w konstrukcji spektaklu jego niewerbalne warstwy – w tym także omawiana tu szeroko fonosfera.

Oryginalność publikacji polega na tym, iż mimo stosowania wybranych pojęć i narzędzi z zakresu teorii muzyki, autorka analizuje i opisuje widowisko teatralne z teatrologicznej perspektywy badawczej – rozważając sposoby zastosowania muzyki w konstrukcji widowiska teatralnego oraz miejsce i funkcję fonosfery w kreowaniu świata przedstawionego w obrębie przestrzeni performatywnej. Wydaje się, że poruszane tu zagadnienia długo czekały na tak ciekawe opracowanie.

dr hab. Barbara Dutkiewicz
(fragment recenzji wydawniczej)

ISSN 0208-6336

Cena 20 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3163-8



9

788322 631638

Więcej o książce

